سوزان باسنيت أندريه ليفيفير

بناء الثقافات

مقالات فى الترجمة الأدبية

ترجمة: محمد عنانى

المركز القومى للترجمة



2305

بناء الثقافات

مقالات فى الترجمة الأدبية

المركز القومى للترجمة
تأسس فى أكتوبر ٢٠٠٦ تحت إشراف: جابر عصفور
مدير المركز: أنـور مغيـث

- العدد: 2305
- بناء الثقافات: مقالات فى الترجمة الأدبية
- سوزان باسنيت، وأندريه ليفيڤير
- محمد عنانى
- اللغة: الإنجليزية
- الطبعة الأولى 2015

هذه ترجمة كتاب:
CONSTRUCTING CULTURES: Essays on Literary Translation
By: Susan Bassnett & André Lefevere

شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: nctegypt@nctegypt.org Tel: 27354524 Fax: 27354554

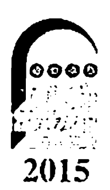
بناء الثقافات

مقالات فى الترجمة الأدبية

تـــــأليف: ســـــوزان باســـــنيت

أندريـــــــه ليفيفير

ترجمـــــــة: محمـــــــد عنـــــانى



2015

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

باسنيت، سوزان، وليفيفير، أندريه
بناء الثقافات: مقالات في الترجمة الأدبية / تأليف: سوزان باسنيت، وأندريه ليفيفير، ترجمة: محمد عناني؛
ط ١ - القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٥
٢٨٤ ص، ٢٤ سم
١ - الترجمة الذاتية - مقالات ومحاضرات
٢- الأدب المقارن
(أ) ليفيفير، أندريه (مؤلف مشارك)
(ب) عناني، محمد (مترجم)
(ج) العنوان
٨٠٩,٩٣

رقم الإيداع: ١٩٨٣٣ /٢٠١٢
الترقيم الدولي: I.S.B.N - 978 - 977 - 718 - 111 - 2
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

الفهرس

الصفحة

التصدير

بقلم: سوزان باسنيت

نشأت فكرة وضع هذا الكتاب من سلسلة حلقات النقاش مع طلاب الدراسات العليا في جامعة واريك في التسعينيات، وكان أندريه ليفيڤير أستاذا فخريًا في تلك الجامعة، إذ كان يزور إنجلترا كل عام قادما من مدينته أوستن، بولاية تكساس، ليحادث الطلاب ويناقشهم في التطورات التي جدَّت في مبحث "دراسات الترجمة"، وكان قد أرسل إليَّ، قبيل وفاته الفاجعة المفاجئة بمرض سرطان الدم في عام ١٩٩٦، المقالات المنشورة له في هذا الكتاب في شكل مسودات، أي إننا لم تتح لنا فرصة النقاش حولها، وعلى الرغم من أنه كان قد استمع إلى الصور الأولى لمقالاتي في شكل محاضرات، فلم يتسنَّ له قطُّ أن يبدي أية تعليقات نقدية على أيٍّ منها.

وتعتبر الترجمة في المقام الأول "عملية حوارية"، ولقد كان منهجنا في العمل على امتداد سنوات طويلة حواريًّا أيضا، وكان المفترض أن يشهد هذا الكتاب "تحويرات" أكثر مما شهد، في غضون قراءة كل منا لما كتبه الآخر، وإعادة قراءته، ثم إعادة كتابته على ضوء ما يبديه كل منا من تعليقات. ولكن هذا الكتاب لا يمثل، مع الأسف إلا "لغة واحدة"، وإلى حد أكبر مما ينبغي، وإن كان معنى هذا أنني يجب أن أتحمل وحدي، قطعا، مسؤولية أية نقائص فيه.

ويزخر مبحث "دراسات الترجمة" في الوقت الحالي بالكثير من الأفكار المبتكرة المثيرة، من بعد أن بلغ المبحث سِنَّ الرشد، وتعددت مداخله المختلفة، ومدارسه المنوعة، ومنظوراته المتفاوتة، وهو ما ينبغي أن يكون، وإن لم تكن تلك جميعا ملائمة لكل من يهتم بهذا المجال، ولكن حقيقة التنوع نفسها تشهد على نجاح

انتشار الآراء والأفكار فى مجال بَيْنِىّ، أى مشترك بين التخصصات، وهو الذى لم يُثَبِّتْ موقع أقدامه بصورة جادّة فى العالم الأكاديمى إلا فى الآونة الأخيرة.

وقد بدأتُ العمل مع أندريه ليفيڤير بسبب أوجه الشبه بين مدخل كل منا فى هذا المجال. وكنا قد دخلنا أصلاً مبحث دراسات الترجمة لعدة أسباب، فعلى المستوى الشخصى، تلقى كل منا تعليمه باعتباره "ثنائى اللغة" وكانت تبهرنا، مثل كل من يتكلم لغتين، الفوارق اللغوية والثقافية بينهما. كما أن كلا منا قد اكتسب الخبرة فى الترجمة التحريرية والفورية، ومن ثم فقد كان مدخلنا إلى المسائل النظرية ينطلق من قاعدة عملية، وإلى جانب هذا كان شغلنا الشاغل دومًا تقريب المفاهيم النظرية إلى القارئ؛ لأننا رأينا أن تقريب الأفكار وسيلة لسد الفجوة بين من يقولون إنهم باحثون فى الترجمة ومن يقولون إنهم مترجمون وحسب. والواقع أن وجود هذه الفجوة بين أصحاب النظريات وبين ممارسى الترجمة هذه الفترة الطويلة مُضِر لجميع الأطراف.

وأما أهم نقطة اتصال بيننا فكانت نظرتنا إلى دراسة الترجمة الأدبية (وأقول دون خجل إننا كنا على الدوام نهتم بالترجمة الأدبية أساسًا) إذ كنا نرى أن دراسة الترجمة الأدبية ذات صلة وثيقة بدراسة الأدب المقارن، كما كنا نرى أن دراسة الأدب ترتبط بعُرىً لا تنفصم بالتاريخ. وانتهى كل منا وَحْدَهُ إلى أن العلاقة بين الأدب المقارن ودراسات الترجمة قد أضَرَّتْ بالمبحث الأخير، فَنَشَدْنا تغيير المنظور، قائلين إن دراسات الترجمة ينبغى أن تعتبر المبحث الذى قد يوضع الأدب المقارن فى إطاره، لا العكس.

ويتجلى فى المجموعة الحالية من المقالات اهتمامُنا المشترك بالأدب المقارن وبالتاريخ الأدبى والثقافى. وجميع هذه المقالات تستند إلى محاضرات أُلقيت على الطلاب فى كل مكان فى العالم، ونود الإعراب عن امتناننا لجميع المناقشات التى ساعدت على تشكيل أفكارنا، كما نعرب عن امتناننا بصفة خاصة لجميع الزملاء الذين ساعدوا على وضع هذا الكتاب، وخصوصًا روجر بِلْ، وإدوين جنزلر، وبيوتر كوهيشاك، وماريا تيموشكو.

التمهيد

بقلم: إدوين جنزلر

دأب الباحثان سوزان باسنيت وأندريه ليفيـڤـير فى عملهما علـى امتـداد السنوات العشرين الماضية على بناء الجسور داخل مجال دراسات الترجمة، وإقامة روابط بيْنِيَّةِ تقيم الصلة بين هذا المبحث ومجالات الدرس خارج إطاره. ففى عـام ١٩٩٠ كانا أول من اقترح أن تتخذ دراسات الترجمة "التوجه الثقافى" وتتجه إلـى عمل الباحثين فى الدراسات الثقافية، وفى كتابيهما الجديد **بناء الثقافات** يقدمان حجة قوية على ضرورة التقريب بين الدراسـات الثقافيـة ودراسـات الترجمـة، إذ إن الاستراتيچيات الجديدة المستنبطة من ضروب تاريخ الترجمة – وهو ما نجده فـى مناقشة ليفيڤير لترجمات ملحمة **الإنيادة** ومناقشات باسنيت التـى تتلوهـا لترجمـة **الجحيم** [فى **الكوميديا الإلهية** لدانتى] – لا تقتصر على مساعدة المتـرجمين علـى تعميق نظرتهم إلى الممارسة العملية للترجمة، بل تقدم للنقاد الباحثين فى الدراسات الثقافية نظرات ثاقبة جديدة فى التلاعب الثقافى الذى يمارسه أصحاب السلطة. وقد استرشد المترجمون بكتابات باسنيت وليفيـڤـير فازدادت قوتهم وتضاءل إنكارهم لذواتهم، وهو التطور الذى أتاح للمنظِّرين رؤية أوضح للقيام بالوساطة مـا بـين الثقافات و/أو تقديم كلمات وأشكال وظلال دلالات ثقافيـة ومعـان فـى ثقافـاتهم المختلفة. وبناءً على حجة باسنيت وليفيـڤـير فى **بناء الثقافات** تعتبـر دراسـة الترجمة فى **ذاتها** دراسة للتفاعل الثقافى، ومن هنا تنبع أهمية هذا الكتاب للبـاحثين فى مجال الدراسات الثقافية، وأصحاب النظريات الأدبية، وعلماء الأنثروپولـوچيا، وعلماء الأعراق البشرية، ودارسى علم اللغة الاجتماعى، وفلاسفة اللغة، وكل مـن يهتم بالنظر فى أوجه الاندماج الاجتماعى فى إطار تعدد الثقافات.

ويقوم بناء الثقافات على الأسس التى وضعتها سلسلة من النصوص التى شارك فى وضعها المؤلفان – باسنيت وليفيفير – وأصبحت علامات بارزة على هذا الطريق، إذ ينسب إليهما، ربما أكثر من غيرهما من الباحثين فى هذا المجال، فضل وضع دراسات الترجمة على الخريطة الأكاديمية، فقد حضرا معًا المؤتمر التاريخى الذى عقد عام ١٩٧٦ فى لوفان، بلچيكا، وهو المؤتمر الذى يتفق معظم الباحثين على أنه قد شهد تأسيس مبحث دراسات الترجمة. وفى الكتاب الذى يضم أبحاث ذلك المؤتمر بعنوان "**الأدب والترجمة**" (والذى نشر عام ١٩٧٨ من تحرير هومز وغيره) نشر ليفيفير مقالاً عنوانه "الترجمة: مركز نمو المعرفة الأدبية"، ويرصد فيه العناصر اللغوية والأدبية والثقافية لدراسات الترجمة، وهى موضوعات زادت المقالات المنشورة فى ذلك الكتاب من تحليل تفصيلاتها. وأما مقاله المهم، والذى يكثر الاستشهاد به، وعنوانه "دراسات الترجمة: هدف المبحث"، والمنشور أيضًا فى الكتاب المذكور عام ١٩٧٨، فيقول إن ممارسة الترجمة يجب أن تغزو نظريات الترجمة، مثلما يجب على الأخيرة أن تغزو الممارسة، وهى الدينامية التى أتاحت لهذا المبحث أن ينمو ويؤتى ثماره الكثيرة. ونشرت باسنيت فى الكتاب نفسه مقالاً بعنوان "ترجمة الشعر المكانى: فحص النصوص المسرحية التى تقدم على خشبة المسرح"، وهى توسع فيه من حدود المنهجيات اللغوية والأدبية البحتة المطبقة فى الدراسة بحيث تتضمن عوامل التناصّ والتداخل السيميوطيقى، وهى كذلك من الموضوعات التى يزيد بحثها التفصيلى فى المقالات المدرجة فى هذا الكتاب. وكتبت باسنيت بعد ذلك كتابًا بعنوان **دراسات الترجمة** (١٩٨٠) وهو الذى لايزال النصّ القاطع فى هذا المجال، فإن باسنيت تقدم للباحثين فيه مسحًا تاريخيًا للتطورات النظرية إلى جانب نماذج توضيحية من التحليل المقارن، كما تناقش الاستراتيچيات اللازمة لمن يقومون بترجمة الشعر والدراما والقصص، وبهذا تثبت من جديد كيف يمكن أن تستفيد الممارسة من نظريات الترجمة ومن التحليل المقارن.

وفى عام ١٩٨٥ ظهرت علامة بارزة أخرى على طريق التطور فى مجال دراسات الترجمة، ألا وهى كتاب بعنوان "**التلاعب بالأدب**" (١٩٨٥) من تحرير ثيو هيرمانز، وكان عنوان هذه المجموعة من المقالات سببًا فى إطلاق كُنْيَة على الباحثين الذين كتبوها، وكان من بينهم باسنيت وليفيڤير، ألا وهى "مدرسة التلاعب"، وقد عارض بعض المشاركين فى المبحث الجديد هذه الكُنْيَة، ولكنها كنية مناسبة من بعض الوجوه، إذ إن الباحثين فى دراسات الترجمة كانوا قد بدؤوا يبينون أن الترجمات ليست نوعًا أدبيًا ثانويًا مشتقًا من غيره، بل كانت أدوات أدبية أولية استعانت بها كبرى المؤسسات الاجتماعية – مثل النظم التربوية، ومجالس الفنون، ودور النشر؛ بل والحكومات – فى "التلاعب" بمجتمع معين حتى "تبنى" نوع "الثقافة" التى تنشدها. فكانت الكنائس تكلف المترجمين بترجمة الكتاب المقدس؛ والحكومات تدعم ترجمة الملاحم القومية؛ والمدارس تقوم بتدريس ترجمات الكتب الشامخة؛ والملوك يرعون ترجمات الفتوحات البطولية؛ ونظم الحكم الاشتراكية تكفل ترجمات الواقعية الاشتراكية. وهكذا تحولت قضية "التلاعب" التى طُرحت عام ١٩٨٥ فأصبحت "البناء الثقافى" الذى تجده فى هذا الكتاب. وإذا كان التحليل هنا يتميز بمزيد من العمق والتركيب عما اتسمت به بعض الأفكار الأولى، فإن تلك الأفكار قد أثبتت صحتها عند فحصها أكاديميًا وثقافيًا.

وكان كتاب "**التلاعب بالأدب**" يتضمن دراسات مهمة كتبها المؤلفان، باسنيت وليفيڤير، إذ إن باسنيت فى دراستها "دروبٌ داخل التيه: استراتيجيات ومناهج لترجمة النصوص المسرحية"، قد اقترحت إدراج المزيد من الدوالّ السيميوطيقية – مثل أشكال الحركة، والإضاءة، والصوت، ولحظات الصمت – بدلاً من الاكتفاء بمجرد العلامات اللفظية فى المنهجية التى وضعتها لترجمة النصوص الدرامية. ونستطيع أن ندرك تطور تفكيرها فى العقد الأخير كما يتجلى فى دراستها "ما زلنا أسرى فى التيه" فى هذا الكتاب. وكان ليفيڤير قد ساهم فى ذلك الكتاب

(١٩٨٥) بمقال عنوانه "لماذا نهدر الوقت فى إعادة الكتابة؟ مشكلة دور إعادة الكتابة فى نموذج بديل" وفيه يطرح مفهومه "لإعادة الكتابة"، - وهو نوع أدبى يتضمن التفسير والنقد وجمع المختارات والترجمة - ويبين أن كل من "يعيدون الكتابة" يعملون فى ظل قيود معينة تتمثل فى المعايير الشعرية والعقائد الأيديولوچية الكامنة فى الثقافة المستهدفة. ونرى تطوير أفكاره الرائدة فى بعض المقالات مثل "ممارسات الترجمة ودورة رأس المال الثقافى: بعض ترجمات ملحمة **الإنيادة** باللغة الإنجليزية" و"التطويع الثقافى لبرتولت بريخت" الواردة فى هذا الكتاب.

وشهدت التسعينيات انطلاقة حقيقية فى مجال دراسات الترجمة عندما نشرت مجموعة من المقالات بعنوان **الترجمة، والتاريخ والثقافة** فى كتاب شارك فى تحريره باسنيت وليفيڤير، وكان ذلك هو الوقت الذى بدأت دراسات الترجمة فيه تنحو نحو "التوجه الثقافى"، إذ أعاد المؤلفون تعريف موضوع الدراسة قائلين بأنه نصٌ لفظىٌ داخل شبكة من العلامات الأدبية وغير الأدبية فى الثقافة المصدر والثقافة المستهدفة. وكما تقول باسنيت فى الفصل الثامن هذا الكتاب "التوجه للترجمة فى الدراسات الثقافية" كانت تقترح مع ليفيڤير أن إعادة التعريف المشار إليها لهذا المجال

> **يمكن أن تشق لنا طريقًا إلى تفهم دقائق عمليات التلاعب المعقدة بالنص: كيف يُختار نص ما للترجمة... وما الدور المنوط بالمترجمين فى هذا الاختيار، وما دور المحرر، أو الناشر أو راعى الترجمة، وما المعايير التى تحدد الاستراتيچيات التى سوف تطبق عند المترجمين، وكيف يمكن "استقبال" النص فى النظام المستهدف.**

وإذا كان الكثير من الباحثين قد بدؤوا التقدم نحو التوجه الثقافى فى مستهل التسعينيات، فإن باسنيت وليفيڤير كانا أول من أفصح بوضوح عن هذا الموقف.

وفى خضم الأحداث التى تفجرت بعد ذلك، كان لواء الريادة معقودا لباسنيت وليفيفير.

وفى عام ١٩٩٢ نشر ليفيفير ثلاثة كتب عن الترجمة لا كتابا واحدا، وهى **الترجمة، وإعادة الترجمة، والتلاعب بالصيت الأدبى**، والثانى **الترجمة/ التاريخ/ الثقافة: كتاب مصدرى**، والثالث **ترجمة الأدب**. أضف إلى ذلك أنه لم ينشر هذه الكتب فى دور نشر مغمورة، بل فى دور نشر كبرى مثل رتلدج ودار نشر MLA (مؤسسة اللغات الحديثة). وكانت نسبة مبيعات الكتب عالية، وازدهرت بذلك دراسات الترجمة، فبدأ نشر مجلات علمية جديدة مثل **المترجم والهدف**، وازداد نشاط عقد المؤتمرات فى شتى أرجاء العالم، وكان من بين البلدان التى عُقدت فيها إنجلترا، وهولندا، وپولندا، وفنلندا، وإسپانيا، والنمسا، والبرازيل، وكندا. ودخلت إلى السوق دور نشر جديدة، مثل دار نشر جامعة كينت فى الولايات المتحدة، أو دار نشر چيروم فى إنجلترا. وبُعثت الحياة فى دور نشر قديمة مثل سلسلة رودوپى فى هولندا، ووُضعت موسوعات دراسات الترجمة فى إنجلترا وألمانيا والصين وغيرها. وربما يكون من أهم الظواهر دخول دراسات الترجمة إلى رحاب الجامعات، إذ بدأت برامج منح درجتى الماچستير والدكتوراه فى بعض الجامعات مثل ميدلسيكس، وماساتشوستس، وسالامانكا، وسان پاولو وغيرها. ومن المؤسف ألا يكون أندريه ليفيفير فى قيد الحياة، وألا يتمكن من مشاهدة ثمار البذور التى غرسها. ولنا أن نعتبر أن **بناء الثقافات** يمثل من عدة وجوه احتفالاً بحياة ليفيفير وعمله. ولقد أحزنت وفاته جميع المنتمين إلى هذا المجال، وبلغ الحزن أقصاه عند سوزان باسنيت التى ربما كانت أقرب زملائه وأصدقائه إليه. وهكذا بذلت باسنيت جهدا كبيرا، وأبدت عناية خاصة، وتجشمت صعوبات جمة فى جمع وتحرير آخر كلماته فى الصفحات التى يضمها هذا الكتاب.

كان الانفجار الذى شهده التفكير فى الترجمات والكتابة عنها، وحولها، سببًا فى عسر متابعتها من جانب أى قارئ. وأما الذين لم يكتشفوا هذا المجال إلا فى

الآونة الأخيرة، فسوف يجدون في **بناء الثقافات** مجموعة من المقالات التي يتجلى فيها التطور الذي شهده هذا المجال، إذ إن هذه المقالات تتناول أحدث التطورات في النظرية، وفي الدراسات الثقافية، وفي بحوث الترجمة (وهي التي تسمى الدراسات الوصفية عند باحثي دراسات الترجمة) وفي تدريس الترجمة. كما أن سوزان باسنيت وأندريه ليفيڤير يواصلان أيضا توسيع حدود تعريف مجال دراسات الترجمة. فليس هذا الكتاب مجرد مجموعة من المقالات والأحاديث التي قدمت في ندوات في الماضي و/أو نشرت من قبل في المجلات العلمية، بل إنه يقدم مادة جديدة لم تنشر من قبل، إما في صورة عمل جديد كان الباحثان قد عرضاه أثناء إعداده في حلقات بحث مغلقة في إطار برنامج الدراسات العليا في مركز الدراسات الثقافية البريطانية والمقارنة، بجامعة واريك، وإما في صورة إعادة تفكير جذرية وتنقيح للمواقف التي سبق اتخاذها في مقالات منشورة.

ويبدأ كتاب **بناء الثقافات** بثلاثة مقالات جديدة، الأولى هي المقدمة التي اشتركت باسنيت مع ليفيڤير في تأليفها بعنوان "ما موقفنا في مجال دراسات الترجمة؟" ويليها الفصل الأول الذي كتبه ليفيڤير بعنوان "التفكير الصيني والغربي عن الترجمة"، ثم الفصل الثاني الذي كتبته باسنيت بعنوان "متى لا تكون الترجمة ترجمة؟" فأما المقال الذي كتبه المؤلفان معا على شكل مقدمة فإنه يجمع مزيجا من تاريخ الترجمة تتلوه مجموعة جديدة من الأسئلة والفرص المتاحة للبحث في المستقبل، كما يتضمن القضية الرئيسية لهذا الكتاب، ويجيب على سؤال قد يطرحه أول من يتناول الكتاب لقراءته، ألا وهو لماذا وُضع عنوان **بناء الثقافات** لكتاب كتبه باحثان بارزان في الترجمة؟ وتدل الإجابة على الرحلة الطويلة التي قطعتها دراسات الترجمة على طريق التطور منذ عام ١٩٧٨. وتقول حجة باسنيت وليفيڤير إن المترجمين كانوا دائما يمثلون حلقة اتصال حيوية تتيح للثقافات المختلفة أن تتفاعل فيما بينها، وأما المرحلة المنطقية التالية التي تقول بها باسنيت

وليفيـــفـــير ، فلا تقتصر على دراسة الترجمات فقط، بل تـــشمل دراســـة التفاعـــل الثقافى، وربما تكون النصوص المترجمة نفسها أوضح وأشمل "البيانات" "العمليـــة" اللازمة لدراسة هذا التفاعل الثقافى، وتحقيقا لذلك تطرح باسنيت وليفيـــفـــير ثلاثة نماذج ثبتت فائدتها لهما فى دراسة التفاعل الثقافى، فأما النموذج الأول فهو نموذج هوراس، الذى يميل المترجم فيه إلى إظهـــار "الـــولاء" لعملائـــه، أى لجمهـــوره المستهدف، وأما الثانى فهو نموذج چيروم الذى يميل فيه المترجم إلى الإخـــلاص للنصِّ المصدر، وهو الكتاب المقدس فى هذه الحالة، والنموذج الثالث هو نمـــوذج شلايرماخر الذى يؤكد الحفاظ على "غيرية" النموذج المصدر للقارئ المـــستهدف. وهكذا فإن نماذج باسنيت وليفيـــفـــير المتعددة تساعد على دراسة الترجمات فـــى ثقافات مختلفة، وفى فترات مختلفة، ولا توحى بأن نظرية واحدة للترجمة صـــالحة لجميع الثقافات وجميع الأزمنة، كما أن تعدد النماذج يقدم الأدوات النقدية الجديـــدة اللازمة لإجراء مثل هذه الدراسة، مثل مفهوم "الشبكات النصية" المستقى من العمل الذى قام به پيير بورديو، والمقصود بالشبكة النصية مجمـــوع الأشـــكال الأدبيـــة والأنواع الأدبية المقبولة التى يمكن التعبير بها عن النصوص. وعلى سبيل المثـــال نرى أن الروايات الصينية تلتزم بمجموعة خاصة بها من القواعد، وهـــى قواعـــد تختلف عن الطرائق التى تبنى بها الروايات، غالبا، فـــى الغـــرب؛ وتـــؤدى هـــذه "الشبكات" إلى أنساق توقعات معينة لدى كل جمهور، ولا بد للمترجمين وخصوصا مؤرخى الأدب من أن يأخذوا هذه الشبكات فى اعتبارهم حتى يقـــدموا ترجمـــات فضلى و/أو تحليلات فضلى للترجمات. ومن أشد ما يثير اهتمامنـــا فـــى المقدمـــة مجموعة الأسئلة التى تطرحها باسنيت وليفيـــفـــير، فهما يسألان مثلاً: لماذا تُترجم نصوص معينة ولا يترجم غيرها؟ وما الغاية الخفية وراء الترجمة؟ وكيف يستخدم أصحابُ هذه الغايات المترجمين؟ هل نستطيع التنبؤ بالتأثير المحتمل لترجمة ما فى ثقافة من الثقافات؟ وتقول باسنيت وليفيـــفـــير إن مستقبل هـــذا المجـــال مـــشرق وضّاء، فميادين البحث مستقبلاً هنا شاسعة ومن بينها دراسة تاريخ الترجمة ابتغاء

زيادة دقة الحكم على الوضع النسبى للحاضر، ودراسة الترجمة فى عهود ما بعد الاستعمار ابتغاء إعادة تقييم أفضل للنماذج القائمة على المركزية الأوروبية، ودراسة الأنواع المختلفة للنقد، وكتب المنتخبات، والمراجع، والترجمات، حتى نرى كيف تُخلق صورُ النصوص وكيف تعمل فى إطار ثقافة من الثقافات.

ويبين أندريه ليفيفير فى الفصل الأول "التفكير الصينى والغربى عن الترجمة"، كيف يمكن للشبكة النصية أن تساعد الباحثين فى التحليل المقارن، وهو ينظر إلى مفهوم الترجمة من الزاوية التاريخية، ونرى فى هذه المقالة الباهرة التى تضع تاريخ الترجمة فى الغرب جنبًا إلى جنب مع تاريخها فى الصين، أن تعريفنا للترجمة (عند الجنس الأنجلو جيرمانى الأبيض) قد لا يتسم بالعالمية التى يفترضها بعض أصحاب النظريات. ويقارن ليفيفير بين نظام فى الغرب يكتب الترجمات فيه دائمًا مؤلف واحد ويقرؤها القراء فى صمت وبين نظام فى الصين يغلب أن تكون الترجمات فيه شفوية الطابع، وكثيرًا ما تقوم بها فرق من الباحثين، وكثيرًا ما تُقرأ و/أو تُنشد علنًا. ويقول ليفيفير إن النص "الأصلى" فى الغرب دائمًا ما يظهر عن وعى أو دون وعى خلف النص المترجم، وأما فى الصين فإن النص المترجم كثيرًا ما يحل محل النص الأصلى، ولا يكاد القارئ يسأل أسئلة تُذكر عن "الأصل". ويفحص ليفيفير المؤسسات القوية التى قد تكون مسؤولة عن تشكيل هذه الحساسية مثل الكنيسة الكاثوليكية الرومانية فى الغرب والأباطرة الأقوياء فى الصين. ونتيجة لهذا يرغم ليفيفير القارئ على أن يرى أن تعريفنا للترجمة نفسه باعتباره نوعًا من النقل اللغوى يكمن فى باطن نظمٍ أكبرَ أو شبكاتٍ أكبرَ تُحَدِّدُ وتَحُدُّ من ممارستنا بدرجة أكبر مما كنا نتصوره إلى الآن. وهكذا فلن يستطيع الباحث أن يبدأ فى رؤية طبيعة الدور الذى تنهض به الترجمات فى بناء الثقافات إلا إذا رجع خطوة واحدة عن عملية النقل اللغوى المباشر، وأخذ فى اعتباره المؤسسات الكبرى فى المشاركة فى بناء الثقافة.

ويواصل ليفيـڤـير استكشاف مدى نفع مفهوم الشبكة النصية فيما يلي ذلك من الكتاب، إذ يفحص فى الفصل الخامس، على سبيل المثال، وعنوانـه "أبـواب القياس: ملحمة **كاليـڤـالا** باللغة الإنجليزية"، بناء وترجمات هـذا العمـل، وهـو مجموعة من الشعر الشفاهى الفنلندى، أو نوع من الشعر الملحمى القومى الفنلندى، ليبين كيف يخضع القراء والنقاد، عن وعى ودون وعى، لمفهوم بنته الثقافة لـشكل مقبول من الملاحم القومية، وهو "شبكة" تأثرت بمفهومنا لملاحـم هـوميروس أو ملاحم شمال أوروبا. وتقول حجة ليفيـڤـير إن الخضوع لمثل هذه الشبكة التـى تكمن فى فكرتنا عن "الأدب العالمى" ذو أهمية خاصة لـلآداب المكتوبـة بلغـات يتكلمها الناس على نطاق ضيق. فإذا كانت إحدى الأمم تريد الاعتراف بهـا كأمـة بين أمم الأرض، كما كان حال فنلندا فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القـرن التاسع عشر، فإن بناء ملحمة قومية يعتبـر أحـد المقومـات الرئيـسية. ويبـين ليفيـڤـير أن هذا البناء نفسه كان على وجه الدقة ما تـصدى عـدد مـن النقـاد والمترجمين الفنلنديين للقيام به بانتظام. ويستشهد ليفيـڤـير بمترجم **كاليـڤـالا**، واسمه كيث بوزلى، فى الإشارة إلى أن المؤرخين الفنلنديين الذين بنـوا الملحمـة "لم تكن تعنيهم مطابقة النص للمصادر بقدر اهتمامهم بإثبات وجود ثقافة قوميـة". ومن المفارقات أن اللغة السويدية كانت اللغة الغالبة فى فنلندا فى ذلك الوقت، وهو ما دفع الباحثين أنفسهم – الذين بنوا الملحمة الفنلندية – إلى بنائها مستخدمين اللغـة السويدية أوّلا، لأنها كانت اللغة الأدبية الوحيدة التى يعرفونها. وفى حالـة اللغـات التى لا يعرفها الكثير من الناس، مثل اللغـة الفنلنديـة، والتـشيكية، والفلمنكيـة، والغيلية، لا تعتبر المفارقة المذكورة نادرة الحدوث، فكثيرًا ما كان إحيـاءُ آدابهـا يعتمد على ترجمات من السويدية أو الألمانية، أو الفرنسية أو الإنجليزيـة. وذلـك حتى يكتب الوجود لهذه الآداب. ويبين ليفيـڤـير فى مقاله "ملحمة **كاليـڤـالا** بالإنجليزية" أن النقاد، مثل لونروت، والمترجمين، مثل أول مترجمين اثنين لها، قد استخدموا بالقطع شبكات تماثل شبكات الملاحم الكلاسيكية لشمال أوروبا بغـرض

تطويع الأصل حتى يتفق مع ما يربط القراء عادة بينه وبين الملاحم الكلاسيكية. ويعتبر هذا النوع من البحوث فى الدور الذى تلعبه الترجمات فى الأمم الناشئة من أهم ما أسهم به باحثو دراسات الترجمة من بحوث مثيرة، والواقع أن العمل الرائد الذى قام به باحثو دراسات الترجمة، مثل ليفيفير، يقدم لنا نماذج من الماضى سوف يكون لها تأثير هائل فى الدراسات الثقافية وتشكيل الهوية فى المستقبل.

ومن النصوص الباهرة التى تمثل ظاهرة بناء ملحمة وطنية عن خلال الترجمة نصٌ ترجمة **أوسيان** التى قام بها جيمز ماكفيرسون، وهى ملحمة اسكتلندية وطنية، فى الوقت الذى كان الباحثون الفنلنديون يبنون فيه ملحمة **كاليفالا** تقريبًا، وإن كانت المشكلة تنحصر فى عدم وجود نصٍ أصلى! كانت ترجمة ماكفيرسون خدعة، أو ما أصبحت دراسات الترجمة تسميه "ترجمة كاذبة"، وهو المصطلح الذى صاغه جيديون تورى فى دراسته "الترجمة، والترجمة الأدبية، والترجمة الكاذبة" (١٩٨٥). ومقال ليفيفير عن ترجمة الأدب "الملحمى" باللغات غير المشهورة تستكملها مقالة سوزان باسنيت فى الفصل الثانى بعنوان "متى لا تكون الترجمة ترجمة؟" فهى تبين أيضًا كيف أن البناء الثقافى عامل يتحكم فى تقديم وتسويق نصٍ باعتباره ترجمة وهو فى الواقع عمل أصيل. لماذا يفعل المرء شيئًا كهذا؟ كثيرًا ما تكون القيود الثقافية عائقًا تستحيل معه الكتابة عن موضوعات معينة أو استخدام أشكال شعرية معينة. ففى الولايات المتحدة الأمريكية، على سبيل المثال، حيث يسود الشعر الحر باعتباره الشكل "المعيارى" فى الأوساط الشعرية، قد يصعب نشر شعر جاد فى مزدوجات مقفاة، ولكن إذا أخفى المرء هويته وزعم أنه أعظم كاتب من بلد آخر فربما استطاع أن يطبع إنتاجه. والأمثلة على مثل هذا الخداع كثيرة، وكان من بينها أخيرًا نشر شعر "أراكى ياسوسادا" باللغة الإنجليزية. وقيل إن ياسوسادا أحد "الناجين" اليابانيين من كارثة هيروشيما، وهو يكتب أشعارًا تتضمن صورًا سيريالية ونقلات مفاجئة تعتبر مناقضة تمامًا لصور شعراء

هيروشيما الآخرين المترجمة إلى الإنجليزية والتى كثيرا ما تتميز بعاطفيتها المسرفة. وكانت المشكلة أن ياسوسادا ليس له وجود. وعلى الرغم من أن الشائعات لا تزال تتردد، فإن المشتبه الرئيسى فيه، وفقا لما تقوله إميلى نوسبوم (١٩٩٧) فى مقالها "التحول إلى اليابانية: خدعة أشعار هيروشيما"، شخص يدعى كينت جونسون، أستاذ اللغتين الإنجليزية والإسبانية فى كلية هايلاند كوميونيتى، الذى نشر شعره الخاص بصوت الناجى من هيروشيما، بعد أن أخفى هويته لإكساب صوته أصالة. والفرق بين ناج مُتَخَيَّل وناج/ شاهد عيان يابانى "حقيقى" فرق واضح، خصوصا عندما يذكر المرء أن سيرة حياة ياسودا المخترعة تتضمن وفاة ابنته بسبب تسممها بالإشعاع الذرى.

وتقدم باسنيت فى مقالها "متى لا تكون الترجمة ترجمة؟" مفهوما جديدا تسميه "التواطؤ" لتحليل الترجمات الكاذبة، قائلة إن القراء يقبلون هذه الخدعة لأسباب منوعة، واعية وغير واعية. ونظرا لعدد الأمثلة التى تستشهد بها، نجد أن الترجمات الكاذبة شائعة إلى درجة أكبر مما كان جمهور القراء و/أو النقاد الأدبيون يتصورونه يوما ما، إذ إن **وفاة آرثر** التى كتبها توماس مالورى، و**قصيدة الحاج عبده اليزدى** التى كتبها ريتشارد بيرتون من الترجمات الكاذبة، ونصادف غيرها فى نصوص أدب الرحلات مثل رواية روبرت بايرون **الطريق إلى أوزيانا**، حيث يقدم حوارات باعتبارها ترجمات، ولكن القارئ يعرف فى عقله الباطن أن ذلك الرَّحَّالَة **لا يعرف لغة** أبناء البلد، وهكذا فلا بد أنها حوارات مصطنعة لا حقيقية. ولما كان القراء لا يريدون الاعتراف بهذا، فإنهم "يتواطؤون" مع الكاتب فى "تكريس الواجهة" أى فى القول بأن هذه النصوص و/أو الحوارات قائمة على "الواقع" لا على الخيال. ويتيح هذا "النظام" أيضا للكاتب الأصلى أن يظل الحجة، وأن يمحو دور المترجم فى "عملية" الوساطة. وهذه النظرات الثاقبة من جانب باسنيت تبين لنا مدى صعوبة البت فى الحد الذى يفصل بين الكتابة الأصلية، وبين

الترجمة، وكيف "يتواطؤ" النقاد مع ثقافة تميل إلى وضع مفاهيم منفصلة ومتميـزة إلى حد بعيد للكتابة والترجمة. ومثل هذا التفكير يجعل **بناء الثقافات** كتابـا جـذابا للباحثين فى الدراسات الثقافية وفلاسفة اللغة على حد سواء.

وتجيد باسنيت وليفيـڤـير استخدام هذه الأدوات النقدية الجديدة فـى بنـاء الثقافات عندما يعيدان النظر فيما كانا يقولان به عن تطور الترجمة فى الـسنوات السابقة. ففى الفصل الثالث، وعنوانه "ممارسات الترجمة ودورة الرأسمال الثقافى: بعض ترجمات **ملحمة الإنيادة** باللغة الإنجليزية" يقدم ليفيـڤـير دراسـة "عبـر زمنية" لترجمات الإنيادة إلى اللغة الإنجليزية، ونوع تاريخ الترجمة الـذى يميـز دراسات الترجمة فى مرحلتها الوصفية فى عقد الثمانينيات. ولكنه هذه المرة يدرج مفهوم "الرأسمال الثقافى" المستعار من پيير بورديو فى دراسته، ويشير بـه إلـى المعلومات التى يحتاج إليها الفرد فى أى سياق ثقافى حتى ينتمـى إلـى "الـدوائر الصحيحة"، وهى المعلومات التى يقول ليفيـڤـير إن الترجمة هـى التـى تقـوم بتنظيمها ونقلها. ويهاجم ليفيـڤـير النقاد الذين يضعون معيارًا عامًا شـاملاً مـن لون ما للجودة والرداءة حتى يحكموا به على الترجمـات، ويـشرحوا نجاحيـا أو إخفاقها فى إطار ثقافة من الثقافات، قائلاً إن الأصح هو أن نجاح ترجمـة معينـة لملحمة **الإنيادة** لـڤيرچيل لا يعتمد على جودة الترجمة بقدر ما يعتمد على صـيت ثقافة اللغة المصدر ومدى هيبتها عند جمهور قراء الترجمـة، أى جمهـور قـراء الصفوة (الذين تتناقص مهارتهم فى اللغة اللاتينية على مر الزمن) فى إنجلترا، فهم الذين يريدون الانتماء إلى الدوائر الأدبية والاجتماعية الصحيحة. ونرى وراء هذه المقالة مفهوم الرعاية الذى وضعه ليفيـڤـير، فقد نشر فـى عـام ١٩٨٤ مقـالاً بعنوان "تفسير ذلك البناء فى لهجة الإنسان" يتحدث فيه عن الرعاية باعتبارهـا أى نوع من أنواع القوة التى يمكن أن تحدث تأثيرا يشجع على كتابة أعمال أدبيـة، أو

يثبط همة الأديب، بل ويمارس الرقابة على هذه الأعمال. فمفهوم ليفيــڤـير للرعاية مفهوم واسع، إذ يضم الملوك والملكات وبائعى الكتب والنظم المدرسية ومجالس الفنون والحكومات. وأما فى حالة "بعض ترجمات الإنيادة إلى الإنجليزية" فإن ليفيــڤـير يضرب المثال بالشاعر ألكسندر پوپ الذى كان راعيا للترجمة التى قام بها كريستوفر پيت فى عام ١٧٤٠ للملحمة، وبهيئة الإذاعة البريطانية التى كانت راعية للترجمة التى أنجزها سيسيل داى لويس عام ١٩٥٢. وأما ما أراه طريفا فى هذه المقالة فهو أن ليفيــڤـير يستخدم نظريته فعلاً للتنبؤ بترجمات المستقبل، قائلاً، على سبيل المثال، إن رعاة تجار الكتب التى تتناول المذهب النسوى (نصرة المرأة) سوف يسهمون، دون شك، فى وضع ترجمة نسوية جديدة للإنيادة.

ومن أهداف عمل ليفيــڤـير إماطة اللثام عن القوى المؤسسية التى تنشئ ضربا من الهيمنة التى تؤثر فى أنواع الترجمات المنجزة، إذ يحول ليفيــڤـير أنظاره فى الفصل السابع وعنوانه "التطويع الثقافى لبرتولت بريخت" إلى "صناعة" النقد الأدبى، ويستخدم ترجمات بريخت فى الولايات المتحدة لإيضاح مقصده. وعلى الرغم من أنه كان قد سبق له تناول ترجمات بريخت فى مقال له بعنوان "ثمار الخيار فى أيدى الأم شجاعة" (١٩٨٢) فإنه يقوم هذه المرة بتوسيع معايير دراسات الترجمة حتى تشمل الترجمات، والنقد الأدبى، والمراجع الكبرى مثل الموسوعات. ويستخدم ليفيــڤـير مفهومه للترجمة باعتبارها "إعادة كتابة"، وهو الذى قدمه أول مرة عام ١٩٨٧ فى مقال عنوانه ("تجاوز التفسير" أو العمل بإعادة الكتابة)، مشيرا إلى جميع الكُتّاب الذين يفسرون ويوضحون ويشرحون النصوص الأدبية، فيكشف لنا عن مدى مسؤولية المترجمين والنقاد الأدبيين عن تكريس قيم ثقافية معينة على حساب قيم أخرى فى غضون ما يكتبونه. وأما المقالة الجديدة "التطويع الثقافى لبرتولت بريخت"، فيكشف فيها عن ضروب الانحياز الأدبى

والأيديولوچى فى الولايات المتحدة إبان فترة الحرب العالمية الثانية حتى بداية السبعينيات، ويبين كيف أن المترجمين والنقاد لم يكونوا "متفرجين" أبرياء على مثل هذه الضروب من الانحياز الثقافى، بل كانوا مشاركين نشطاء يسهمون فى أبنية ثقافية معينة. فهو على سبيل المثال يناقش ترجمات **الأم شجاعة** التى قام بها هـ. ر. هيز (١٩٤١) وإريك بنتلى (١٩٦٧) ورالف مانهايم (١٩٧٢) فيكشف بذلك عن الدور الرئيسى الذى اضطلع به المترجمون فى ضم بريخت إلى الأدب الأمريكى المعتمد. وإذا كانت تحويرات المترجمين لتحقيق القبول لبريخت لم تتجاوز عمومًا مستوى اللغة والإرشادات المسرحية والشكل الأدبى، فإن ليفيفير يقول بعد ذلك إن المعركة النقدية الحقيقية حول استقبال بريخت قد شنها النقاد الأدبيون. ويبين ليفيفير فى تحليله للنقد نوعًا آخر من التواطؤ، وهو الذى جعل النقاد يتجاهلون الأشكال الملحمية ومؤثرات التغريب عند بريخت، ولا يشيرون إلى مذهبه السياسى وماركسيته، بل حولوا بريخت إلى نوع آخر من المفكر الليبرالى المؤمن بالمذهب الإنسانى. والنصوص التى يستشهد ليفيفير بها تقطع بإدانة هؤلاء، فإن بنتلى مثلاً ينفى "المسرح الملحمى" ويقول إنه "مسرح الواقعية السردية"، وبروكيت يحول مؤثرات التغريب عند بريخت إلى نوع آخر من التطهير الأرسطى. وقد تمادى فى ذلك بعض النقاد زاعمين أن ماركسية بريخت أضرت بعمله، وأن الأهمية الأولية لبريخت ترجع إلى قدرته على "التسرية". وقد نجح التضافر القوى بين النقاد والمترجمين فى بناء **صورة** معينة لبريخت فى الغرب فى عيون من لا يعرفون الألمانية. وأما من يعرفونها فيرون أن مثل هذا البناء الاجتماعى شنيع فى الواقع، إذ يبدأ المرء فى التساؤل عن وجود أية معايير مهنية فى الترجمة الأدبية أو فى النقد الأدبى. وكان من بين أهداف دراسات الترجمة على امتداد العقدين الماضيين الكشف عن الأعراف الاجتماعية والأدبية للثقافة المستهدفة وتبيان مدى تأثير مثل هذه القيود فى ممارسى الترجمة، وهكذا فإن مقال ليفيفير لا يكتفى بالكشف الفعلى عن هذه القيود، بل يبين أيضًا أن

المترجمين والنقاد يشاركون فى بنائها نفسه. وأما النقاد الدارسون لفترة ما بعد الاستعمار والذين يحاولون إماطة اللثام عن المؤسسات الثقافية التى تعمل على تهميش أصوات الأقليات وأصوات من لديهم مذاهب سياسية بديلة، فيمكنهم أن يتعلموا الكثير من مقال ليفيفير. وربما يفيد مثل هذا البحث فى دراسات الترجمة فى تدريب النقاد الأدبيين والثقافيين أيضًا.

ولما كانت باسنيت قد تسلحت بمجموعة جديدة من الأدوات النقدية فقد أعادت النظر فى بعض جوانب فكرها السابق، ألا وهو الترجمة للمسرح، وخرجت من ذلك ببعض الثمار على نحو ما تفعل فى الفصل السادس "ما زلنا أسرى فى التيه: مزيد من التأملات فى الترجمة والمسرح". ولما لم تكن راضية عن بعض أفكار النقد الأدبى السائدة فى الغرب، فقد استخدمت أمثلة من ترجمات العالم الثالث لإيضاح قضيتها، فاستغلت الحدود المتداخلة بين النص المسرحى والترجمة والأداء على خشبة المسرح فى توسيع حدود دراسات الترجمة حتى تتضمن العلامات البصرية إلى جانب العلامات اللغوية. وتدور قضية باسنيت الأساسية حول استيائها مما يقول به بعض الباحثين بشأن "إمكانية الأداء"، أى أولئك الذين يزعمون أن النص يكمن فيه ضرب من "إمكانية الأداء" العالمية (أو "إمكانية الإلقاء" أو "النص الحركى الباطن") بحيث يقطع ذلك فى إمكان ترجمة المسرحية و/أو تقديميا على المسرح فى المقام الأول. والواقع أن باسنيت ترى خطرًا فى مثل هذا المفهوم الذى يفترض "العالمية"، إذ ما إن يُكوِّنْ المترجم/ المخرج رؤيته لهذا النص الحركى الباطن "العالمى" حتى يحذف كثيرًا من التناقضات، وظلال المعانى الدقيقة، والاختلافات فى النغمة، فى سبيل الرؤية الموحدة المتصورة. وتستخدم باسنيت أمثلة أحسنت اختيارها، مثل مناقشة ڤيكى أودى لترجمة مسرحية أونيل **رحلة نهار طويل حتى الليل** إلى اللغة الصينية، إذ تبين باسنيت كيف أن بعض الثقافات غير الغربية لا تتضمن أعرافها البحث عن أنساق نص باطن داخل النص المسرحى.

ولقد كان من مظاهر القوة فى عمل باسنيت وليفيفير على مر السنين أنهما لا يهتمان بالنظرية باعتبارها فلسفة بل بالنظرية التى يمكن أن تفيد المترجمين الممارسين. والواقع أننا لا نكاد نجد إرشادات عملية تساعد مترجمى الدراما. ولكن باسنيت تقدم هنا إرشادًا صريحًا ومعمولاً به، فهى توحى **بألا يكون** من عمل المترجم جعل النص قابلاً للأداء على خشبة المسرح، قائلة إن على المترجم أن يثبت ما قد يجده فى الأصل من تناقضات وظلال معان واختلافات فى النغمة. وقد ينتهى الأمر إلى توحيد النص المترجم على أيدى مُخرج المسرحية، أو الدراماتورج الذى يُعِدُّها للعرض، أو الممثلين. وأما دور المترجم فهو **الحفاظ على غرابة النص** حتى يتيح للقارئ (أو للمخرج الفنى) أن يكتشف النص بنفسه. والحق أن السبيل الوحيد لبناء مسرح متعدد الثقافات فى الغرب هو أن يرفض المترجمون الاستراتيچيات التى تتفق مع الأعراف الدرامية والممارسات الثقافية فى الغرب، وأن يمتنعوا عن البحث عن الأبنية العميقة الموحَّدة، بل أن يركزوا على ترجمة كل العلامات فى النص – الألفاظ ولحظات الصمت واختلافات النغمة – بجميع متناقضاتها وطبقاتها المتعددة.

وتزيد باسنيت من مزجها بين النظريات والإرشاد العملى فى الفصل الرابع، "نقل البذور إلى تربة أخرى: الشعر والترجمة". والمشورة التى تقدمها لمترجمى الشعر تماثل ما تنصح به مترجمى الدراما، ألا وهى التركيز على ما "تفعله" اللغة فى النص. ولا تؤمن باسنيت بأن الشعر روح أو حضور غير محسوس يستعصى على التعبير، وتعارض الشعراء الذين يقولون، مثل روبرت فروست، إن الشعر هو ما يضيع فى الترجمة، بل هى تؤيد الأطروحة التى قدمها الشاعر والمترجم فريدريك وِلْ فى كتابه **الترجمة والنظرية والممارسة: إعادة تجميع برج بابل** (١٩٩٣) قائلة إن النصوص تتكون من مفردات اللغة – من أسماء وأفعال وأنساق نحوية – وهى المادة نفسها التى يستخدمها المترجمون فى بناء ترجماتهم. وتستشهد

باسنيت بمشاهير المترجمين مثل عزرا پاوند، وأوغسطو دى كامپوس، وإيڤ بونفوا، وأوكتاڤيو پاث، لتقيم الحجة على أن مهمة المترجم هى تفكيك المادة اللغوية الخام للشاعر ثم إعادة تجميع العلامات فى لغة جديدة. أى إن المهمة لا تكمن فى نسخ الأصل بل فى تشكيل نص مماثل. وإذا كان پاث يرى أننا نتصور ذلك فى صورة تحويل، فإن باسنيت تتصوره فى صورة نقل البذور إلى تربة أخرى. وتقدم باسنيت، إيضاحًا لنظريتها، عدة أمثلة مفيدة لطرائق الترجمة التى تزكيها وطرائق الترجمة التي تنهى عنها. وهى تستشهد، على سبيل المثال، بترجمات السير توماس وايات لشعر پترارك باعتبارها نموذجًا لمذهب پاث فى الترجمة. وإذا كان بعض النقاد مستائين من استراتيجية الترجمة عند "وايات" فإن باسنيت لا تشاركهم استياءهم. وهى لا تنكر أن وايات يجرى تعديلات كثيرة، بما فى ذلك تغيير نسق القافية وجعل بعض الضمائر فى موقع الصدارة، خصوصًا ضمير المتكلم، وهو ما يقلل من الطابع الروحى الخفىّ ويزيد من تجسيد الشعر. وتبين باسنيت أن المترجم قد نجح من خلال تغييره للشكل فى خلق شكل جديد ذى إمكانيات جديدة فى اللغة الإنجليزية، وهو الشكل الذى استخدمه عدد من الكُتّاب فيما بعد مثل سيدنى وسپنسر وشيكسبير. وهكذا فما إن غُرِسَتْ البذرة فى تربة أخرى حتى ازدهرت وأثمرت. كما تقدم باسنيت نماذج ممتازة عن سوء الترجمة، مستشهدة بعدة ترجمات لقصة پاولو وفرانشيسكا فى النشيد الخامس من **الجحيم**، **فى الكوميديا الإلهية** التى كتبها دانتى. وتتبع باسنيت الطريقة المعتادة فى دراسات الترجمة فتقارن بين ترجمات كيرى (١٨١٦) وبايرون (١٨٢٠) ولونجفيلو (١٨٦٧) ونورتون (١٩٤١) وسايرز (١٩٤٩) وسيسون (١٩٨٠) وديرلينج (١٩٩٦). والقارئ يدهش، كما تقول، لمدى التشويش فى معظمها وخلوها من الإحساس، فالعلامات فيها لا تتحرر قط بل تظل مقيدة بمصدرها، ومرتبطة بركاكة بشكلين بنائيين اثنين فقط، من دون قطع فى نوع الجمهور الذى تتوجه إليه. وتأمل باسنيت فى تحرير المترجمين من عبودية الالتصاق بالنص المصدر، وبمنحهم

القوة على التصوير الإيجابى. وترى باسنيت أن الترجمة نشاط يطلق الطاقات، ويحرر العلامات اللغوية والسيميوطيقية حتى تنتشر بين أفضل الكتابات الإبداعية فى الثقافة المُستَقبِلَة لها. ومثل هذه النظرية فى الترجمة ذات "رنين" يُذَكِّرُنا "بما بعد البنيوية"، إذ نسمع فى الموقف الذى تتخذه باسنيت أصداء ڤالتر بنيامين، وچاك دريدا، وبول دى مان. ومن ينظر فى العمل الذى قام به باحثو دراسات الترجمة المحدثون مثل لورنس ڤينوتى وتيراسوينى نيرانچانى يجد أن موقفها يلقى قبولاً متزايدًا فى هذا المجال. ومع ذلك فربما كان أهم ما فيه أن هذا المدخل إلى الترجمة ذو جاذبية خاصة فى الدراسات الثقافية وللباحثين فى دراسات ما بعد الاستعمار.

وأما المقالة الأخيرة لسوزان باسنيت وعنوانها "التوجه للترجمة فى الدراسات الثقافية" فتقيم الرابطة ما بين دراسات الترجمة والدراسات الثقافية. والمقالة ختام مناسب لهذا الكتاب، إذ تعلن عن مولد عهد جديد للبحوث البينية، أى المشتركة بين التخصصات. فلقد أدت البحوث فى دراسات الترجمة على امتداد العقود الثلاثة الأخيرة إلى بناء ما يمكن وصفه بالكتلة الحرجة للبحث العلمى، ويكفى أن نرى أن أى باحث فى الدراسات الثقافية حين يناقش حركة التبادل الثقافى أو ينعى الافتقار إلى هذه الحركة يحتاج إلى النظر فى نتائج البحوث التى أجريت فى مجال دراسات الترجمة. وكنت قد سُقت الحجة على أن النصوص المترجمة يمكن اعتبارها بيانات عملية (أو معطيات تجريبية) تُوَثِّقُ "النقل" ما بين الثقافات؛ وتسوق باسنيت حجة مماثلة على أن الترجمات هى **الجانب الأدائى** (أى التطبيقى) للتواصل ما بين الثقافات. وتستخدم باسنيت بعض النماذج التى وضعها أنطونى إيستهوپ فى مقال حديث بعنوان "ولكن ما الدراسات الثقافية؟" (١٩٩٧) فى رصد تطور موازٍ للدراسات الثقافية ودراسات الترجمة معًا على مدى العقود الثلاثة الماضية، إذ مر كلاهما بمرحلة ثقافية (نايدا ونيومارك) ومرحلة بنيوية (إيڤن-زوهار وتورى) ومرحلة ما بعد بنيوية (سايمون ونيرانچانا). ولما كانت

الدراسات الثقافية قد بدأت تدخل الآن مرحلة دولية جديدة، تضم منيجيات اجتماعية وإثنوغرافية (خاصة بوصف الشعوب) فإن باسنيت تقترح أن اللحظة قد حانت لخروج مسارى المبحثين عن خطيهما المتوازين والاندماج معا. فالدراسات الثقافية تتناول الآن قضايا علاقات السلطة وإنتاج النصوص. وباحثو دراسات الترجمة لديهم معرفة بذلك، فإن السنين التى قضوها فى البحث فى المقارنة التاريخية للكلاسيكيات اليونانية واللاتينية أو للكُتّاب "المعتمدين" مثل دانتى وشيكسبير وجوته، قد أكسبتهم بصيرة عظمى تمكنهم من أن يروا كيف تبنى القيم الثقافية والمثل العليا وأصحاب المصالح التى تمثلها تلك القيم. وتقول باسنيت انه إذا كانت الدراسات الثقافية قد احتضنت "دراسات النوع" (أى بحث قضايا الجنسين) ودراسات الأفلام، ودراسات أجهزة الإعلام، فإن الدراسات الثقافية قد تباطأت فى إدراك قيمة البحث فى دراسات الترجمة. وتشير باسنيت إلى استشهاد "هومى بهابها" فى كتابه **موقع الثقافة** (١٩٩٤) ببول دى مان، قائلة إن الترجمات تقدم للباحث مواقف فعلية تمثل نقل الثقافة لا مواقف نظرية، إذ إن بول دى مان يقول إن الترجمة "تحرك النص الأصلى حتى تنزع عنه التقديس، وتكسبه حركة تفتيت، وتشريدا فى التيه، وضربا من المنفى الدائم". وتقول باسنيت إن هذه الصورة الشعرية للترجمة، التى تعتبر علامة على التفتت والتجوال والمنفى، تميز المرحلة الدولية الجديدة لدراسات الترجمة فى أواخر القرن العشرين. وتخلص باسنيت من هذا إلى أن تقول إن هذه تزيد عن كونها استعارة وحسب، إذ يجمل بالدراسات الثقافية أن تدرس عمليات وضع الشفرات ثم حلها، وهو ما نراه فى الترجمة. فالباحث يستطيع فى دراسته للترجمات أن يبين كيف يُكتَبُ البقاء للأجزاء المفتتة، وما ضروب التجوال التى تقع، وكيف نستَقبِلُ النصوص التى فى المنفى. وكما تقول باربرا جونسون (١٩٨٥) فى دراستها "نظرة فلسفية إلى الولاء" وهو النص الذى استشهدت به باسنيت ذات يوم، أرى أن الوقت قد حان لنقل دراسة الترجمات من هوامش البحوث النقدية إلى بؤرة الصورة. لقد أخذت دراسات الترجمة بالتوجه الثقافى، وينبغى للدراسات الثقافية أن تتوجه الآن إلى الترجمة.

وفى **بناء الثقافات** تقدم باسنيت وليفيفير نصًا رائدًا مرة أخرى فى هذا المجال. لقد نهضت الدراسات الثقافية فى العقدين الأخيرين بالكثير من العمل الوصفى، وكانت المنهجية سليمة، والمقارنات صحيحة، ونجحت فى كشف القيم والمصالح الثقافية للنخبة فى شتى مجتمعات أوروبا وأمريكا الشمالية. ولكن جانبا كبيرًا من هذا العمل كان يجرى فى كواليس المسرح ولم يصل بعد إلى الجماهير العريضة. وقد دأب الكثير من الباحثين فى هذا المجال على أن يسألوا إلى أين تمضى دراسات الترجمة بعد الفترة الوصفية. وفى **بناء الثقافات** لا تكتفى سوزان باسنيت وأندريه ليفيفير برصد آخر التطورات فى مجال دراسات الترجمة، بل يشيران إلى اتجاهات جديدة أمام هذا المبحث فى الألفية الجديدة. وعندما أقرأ ما كتبه چاك دريدا، أو "هومى بهابها" أو إدوارد سعيد، كثيرًا ما أدهش لسذاجة أفكارهم عن الترجمة بالمقارنة بالتحليل التفصيلى الذى يقدمه الباحثون فى الترجمة. إن باسنيت وليفيفير يوجهان المجال إلى مرحلة بينية جديدة، وعندما يكتشف باحثو الدراسات الثقافية، والنقاد الذين يطبقون مدخل ما بعد الاستعمار، وفلاسفة اللغة، دراسات الترجمة، فسوف يروق لهم ما يرونه. وعلى الباحثين فى دراسات الترجمة أيضًا أن يتعلموا من المناهج المطبقة فى الدراسات الثقافية لتوسيع نطاق بحوثهم. وباسنيت تشير فى "التوجه إلى الترجمة" إلى سبل جديدة لإجراء بحوث بينية فيما يطلق ڤينوتى عليه "العنف الإثنوغرافى للترجمة"، وفى أسلوب بناء الثقافات "لصور" معينة للكُتَّاب بحيث تغدو النصوص فى أُطُرها رأسمالاً ثقافيًا للنخبة الحاكمة. إن المهمة ضخمة، إذ لا يستطيع باحث واحد ينتمى إلى مبحث بعينه أن يفهم حق الفهم الشبكة المعقدة للعلامات التى تُشَكِّلُ الثقافة. وتقيم باسنيت حجة قوية تقول إننا نحتاج إلى تجميع الموارد، وتوسيع نطاق البحث، والبدء فى عهد جديد من التدريب على التبادل الثقافى، وبذلك نفتح المجال أمام تعدد الأصوات.

المقدمة

ما موقفنا فى مجال دراسات الترجمة؟

أندريه ليفيـــفـــير وسوزان باسنيت.

مبحث دراسات الترجمة اليوم

تختلف الأسئلة التى نقبل الآن بصفة عامة طرحها فـــى مجـــال دراســـات الترجمة لعلاقتها به وأهميتها له اختلافًا شاسعًا عما كانت عليه منذ عشرين عامًـــا حين بدأنا ننشر دراساتنا عن الترجمة للمرة الأولى، وربما كانـــت هـــذه الحقيقـــة أوضح مؤشر على المسافة التى قطعناها منذ ذلك الحين. ومن المؤشرات الأخـــرى أن "دراسات الترجمة" أصبحت تعنى الآن "أى شىء (يزعم) أن له علاقة بالترجمة" أو شيئًا من هذا القبيل. وأما منذ عشرين سنة فكانت تعنى: تـــدريب المتـــرجمين. ومن المدهش أن نرى، بفضل قدرتنا على استرجاع الماضى، مدى السخافة التـــى تبدو عليها الآن لنا بعض الأسئلة التى طُرحت منذ عشرين عامًا.

وكان أسخف سؤال يتعلق بقابلية الترجمة أو: "هل الترجمة ممكنة؟" والسؤال يبدو الآن سخيفًا لأننا اكتشفنا تاريخ الترجمة فى الفترة الماضية، وقد أتاح لنا هـــذا الاكتشاف أن نعارض السؤال بسؤال آخر وهو "لم تهتم بإثبـــات أو نفـــى إمكـــان حدوث شىء بعد أن استمر حدوثه فى معظم أرجاء العالم مدة لا تقل عـــن أربعـــة آلاف سنة؟"

كان التاريخ إذن من الأمور التى استجدت فى دراسات الترجمة منذ السبعينيات، واكتسبنا مع التاريخ إدراكًا لقدر أكبر من النسبية، وقدر أكبر من أهمية المحاولات العملية للتغلب على الصعاب فى فترات معينة وأماكن معينة، وهو ما يختلف عن القواعد التجريدية العامة التى تُفترض صحتها. ففى الفترة التالية للحرب كانت الغاية من وراء تحليل "قابلية الترجمة" إمكان ابتكار آلات قادرة على إخراج ترجمات صحيحة لكل زمان ومكان، بل وتستطيع أداء هذه المهمة فى أى وقت وأى مكان. كان المفترض إيلاء الثقة للآلات، وللآلات وحدها، فى إخراج ترجمات "جيدة"، دائمًا وفى كل مكان. ولكن التاريخ تحول إلى الروح داخل الآلة، ونمت الروح وتفتتت الآلة.

وربما كان أنصع مثال على هذا التفتيت الذى أصاب الآلة ذلك التراجع الطويل الأمد لمفهوم التعادل الذى كان يعتبر يوما مفهوما أساسيًا، وتشتته آخر الأمر. وكان العاملون فى هذا المجال منذ عشرين عامًا يسألون أنفسهم إن كان التعادل أيضًا ممكنًا، وإن كان لدينا طريق "مضمون الصحة" للعثور عليه لو كان ممكنًا. ومرة أخرى نرى أن الافتراض من وراء ذلك كان وجود ما يشبه التعادل التجريدى الصحيح فى كل مكان. أما اليوم فنحن نعرف أن مترجمين معينين يقررون درجة التعادل المعينة التى يمكنهم طلب تحقيقها واقعيًا فى نص معين، وأنهم يبتون فى درجة التعادل المعينة استنادًا إلى اعتبارات لا تكاد تكون لها علاقة تذكر بالمفهوم كما كان يستخدم منذ عقدين.

نموذج جيروم

يكمن مفهوم التعادل فى صلب ما يمكن أن نسميه نموذج "جيروم" للترجمة، نسبة إلى القديس جيروم (٣٣١ – ٤٢٠ للميلاد تقريبًا)، الذى وضع النص اللاتينى

المعتمد للكتاب المقدس فى الكنيسة الكاثوليكية، وأرسى بهذا المعايير المعترف بها، وغير المعترف بها، لجانب كبير من الترجمات فى الغرب حتى ما قبل المائتى عام الأخيرة. وأبسط صوغ لنموذجه يقول ما يمكن تلخيصه التقريبى على النحو التالى: يوجد نص، وذلك النص يحتاج إلى النقل إلى لغة مختلفة، بأكبر قدر مستطاع من الأمانة. والأمانة تضمنها المعاجم الجيدة، ولما كان كل فرد يستطيع، بصفة أساسية، استعمال المعجم الجيد، فلا يوجد حقا ما يبرر تدريب المترجمين تدريبًا جيدًا، أو ما يبرر قطعًا دفع أجور مجزية لهم.

لقد أصبحت أيام نموذج چيروم الآن معدودة، على الأقل فى الغرب، إذ كان النموذج يتميز بوجود نص رئيسى مقدس، هو الكتاب المقدس، وهو ما لا بد أن يترجم بأقصى درجة من الأمانة، وكان المثل الأعلى القديم للأمانة المذكورة يتمثل فى الترجمة لكل سطر على حدة، بحيث تعادل كل كلمة فيه كلمة أخرى، بل إن الكلمة المترجمة كانت تكتب تحت الكلمة التى تترجمها. وحتى لو استحال عمليًا تطبيق ذلك المثل الأعلى للترجمة "السطرية"، وإلا أخرجت لنا نصًا بالغ التشوش فى أبنيته إلى الحد الذى يجعله غير مفهوم، فقد ظلت المثل الأعلى، لا بالنسبة للكتاب المقدس وحسب، بل أيضا لترجمة النصوص الأخرى من باب المتابعة. وكانت استحالة تحقيق ذلك المثل الأعلى هى السبب، على وجه الدقة، الذى جعله لا يبرح قط أذهان المترجمين وأذهان الذين فكروا فى الترجمة على مر القرون. ولما كان من المحال تحقيقه، كان لابد من إيجاد حلول وسط واقعية، وقد طبقها المترجمون بطبيعة الحال، وإن كانوا قد دفعوا مقابلها ثمنًا مضاعفا، ألا وهو الجدال الذى لا ينتهى حول درجة "الأمانة" الواجبة، على وجه الدقة، أو حول ما يمكن فى الحقيقة اعتباره "معادلا" لأى شىء، والأهم من ذلك توليد إحساس دائم بالذنب عند المترجمين، وتهميشهم على الدوام فى المجتمع باعتبارهم شرا لابد منه، وكان الإحساس بشرهم يزداد فى بعض الأحيان، والإحساس بضرورتهم يزداد فى أحيان أخرى.

وكان على نموذج چيروم، فى سبيل رفع الأمانة إلى ذلك الموقع الرئيسى وما يستتبعه من إقصاء عوامل أخرى كثيرة، أن يختزل التفكير فى الترجمة فيقصره على المستوى اللغوى فقط. وقد ساعد على تحقيق ذلك بسهولة كبيرة أن النص الذى كان معيارًا للأمانة يعتبر نصًا لا زمنيا لا يتغير قط بسبب طبيعته المقدسة على وجه الدقة.

ولما لم يعد الكتاب المقدس يمارس نفوذًا جبارًا فى الغرب باعتباره نصًا مقدسًا بالدرجة التى كان يمارسها يومًا ما، فقد تمكن ذلك التفكير فى الترجمة من الابتعاد عن التعارض الذى يزداد عقمه بين "الأمانة والحرية"، كما تمكن من إعادة تعريف التعادل، الذى لم يعد يعتبر مطابقة بين الكلمات فى المعاجم بصورة آلية، بل أصبح يتمثل فى الخيارات الاستراتيچية من جانب المترجمين. والذى تغير هو أن أحد أنماط الأمانة (وهو الذى شاع ارتباطه بالتعادل) لم يعد مفروضًا على المترجمين، إذ أصبحوا أحرارًا فى اختيار نوع الأمانة التى يمكن أن تكفل فى رأيهم استقبال الجمهور لنص من النصوص فى أفضل أحوال.

إذن فإن التغير الذى وقع كان تحولاً من نمط معين من الأمانة، وهو ما كان يُعَادَلُ من باب التيسير "بالأمانة فى ذاتها"، إلى إدراك وجود أنماط مختلفة من الأمانة يمكن أن تفى بالغرض فى حالات مختلفة. وبعد هذا التحول بدأ العاملون فى هذا المجال يقلعون عن طرح الأسئلة القديمة، وبدأوا يستعيضون عنها بالأسئلة التى تسود المجال فى هذه اللحظة. وكان من بين هذه الأسئلة: "ما الوظيفة المرجحة للترجمة (لهذه الترجمة لا لأى ترجمة)؟" و"ما نوع النص الذى يحتاج إلى الترجمة؟" و"من الذى دفع أصلاً إلى القيام بالترجمة/ بهذه الترجمة؟" فلقد تعلمنا أن الترجمات ليست أمينة أو حرة بصورة مطلقة، وليست "حسنة" أو "سيئة" إلى الأبد، فى جميع الظروف، بل إنه من الممكن تمامًا أن تكون أمينة فى بعض الحالات وحرة فى حالات أخرى، حتى تؤدى المهمة التى تُرضى من دفع إلى القيام بها أصلاً.

لقد تعلمنا أن نطرح هذه الأسئلة، وأدركنا صلتها بالقضية؛ لأننا لم نعد "ملتصقين باللفظ"، ولا حتى بالنص، لأننا أدركنا أهمية السياق فى أمور الترجمة. وأحد السياقات، بطبيعة الحال، سياق التاريخ. والسياق الآخر سياق الثقافة. والأسئلة التى تسود المجال الآن قد تمكنت من السيادة لأن البحث قد اتخذ "تَوجُّهًا ثقافيًا"، أى لأن العاملين فى الحقل قد بدأوا يدركون، منذ فترة ما، أن الترجمات لا تخرج قط إلى الوجود فى فراغ، وأنها لا تُستَقْبَلُ قط أيضًا فى فراغ.

نموذج هوراس

إننا ننحو الآن نحو تجاوز نموذج چيروم، فى اتجاه نموذج يرتبط باسم الشاعر الرومانى هوراس (٦٥ ق م – ٨ للميلاد) وهو الذى يسبق تاريخيًا نموذج چيروم ولكن الأخير قد طمسه قرابة أربعة عشر قرنًا من الزمان. وتعبير هوراس الذى كثيرًا ما يُستشهد به وإن لم يكن يُفهم دائمًا، ألا وهو "المترجم الأمين"، لم يكن يفيد أمانة المترجم للنص بل لعملائه، وكان هؤلاء عملاءه فى زمن هوراس فقط. فالمترجم/ المترجم الفورى الأمين كان المترجم الذى يمكن الوثوق به، والذى يستطيع إنجاز العمل فى الوقت المحدد بحيث يرضى الطرفين. وتحقيقًا لذلك كان عليه التفاوض بين عميلين ولغتين إذا كان مترجمًا فوريًا، أو بين راعى الترجمة ولغتين إن كان مترجمًا تحريريًا. وكونُ التفاوضِ المفهومَ الرئيسى هنا يطعن بشدة فى نوع الأمانة الذى ارتبط تقليديًا بالتعادل. والواقع أنه من المقبول تمامًا، إن لم نقل من المحتوم، أن يتحلى المترجم الفورى الذى يريد إنجاح تفاوضه فى صفقة تجارية، بالحكمة اللازمة التى تجعله يحجم عن الترجمة "الأمينة" فى بعض الأوقات حتى يتجنب انهيار المفاوضات. ولا يتضمن نموذج هوراس نصًا مقدسًا، ولكنه يتضمن قطعًا لغة متميزة وهى اللاتينية. وهو ما يعنى ضمنًا أن التفاوض ينحاز دائمًا، فى النهاية، إلى اللغة المتميزة، وأن التفاوض لا يجرى على قدم المساواة

بين اللغتين بصورة مطلقة. ووجوه التماثل بين اللاتينية في زمن هوراس وبين الإنجليزية اليوم وثيقة إلى حد بعيد، فاللغة الإنجليزية تشغل اليوم في شتى أرجاء العالم المكانة نفسها التي كانت اللاتينية تشغلها في حوض البحر المتوسط في القرون الأخيرة للجمهورية والقرون الأولى للحكم المطلق. والترجمات إلى الإنجليزية، خصوصا من لغات العالم الثالث، منحازة في جميع الأحوال تقريبا، إلى اللغة الإنجليزية، وهكذا نواجه بما يمكن أن نطلق عليه "المتلازمة المرضية لهوليداي إن"، أي قبول كل شيء أجنبي وغريب باعتباره معياريًا إلى حد بعيد. وهذه على الأقل حالة النصوص التي يمكن أن نعتبر أنها تبني "الرأسمال الثقافي" لحضارة من الحضارات. بل إن السؤال يُطرَح أصلا في حالة نصوص من نوع آخر، ولأسباب لا تكاد تتعلق بالترجمة في ذاتها. واليوم الذي تترجم فيه الكتب الإرشادية لاستعمال الكمبيوتر من اللغة الأوزبكية إلى الإنجليزية، لا العكس، ما زال بوضوح بعيدا عنا.

ومن مظاهر التغير الأخرى أننا أصبحنا ندرك اليوم أن اختلاف النصوص يتطلب اختلاف استراتيجيات الترجمة، فبعض النصوص قد وضعت أساسا لنقل المعلومات، والمنطق يقول إن ترجمات تلك النصوص يجب أن تحاول نقل هذه المعلومات بأفضل صورة ممكنة. وأما كيفية تحقيق ذلك فسوف يكون في كل حالة على حدة، نتيجة تفاوض مفترض أو صريح فيما بين أصحاب التكليف بالترجمة، فهم لا يريدون ترجمة النص وحسب، بل يريدونه أن يقوم بوظيفة مهمة في الثقافة المُستَقبِلَة له، وبين المترجم الذي يقوم بالترجمة فعلاً، والثقافة التي ينتمي النص إليها، والثقافة التي تتوجه إليها الترجمة، والوظيفة التي يُفترض أن يقوم بها النص في الثقافة التي تتوجه الترجمة إليها.

ولدينا أيضا نصوص وُضعت أساسا للتسرية، ولا بد أن تُترجم بطريقة مختلفة وإن لم يكن الاختلاف جذريًا بالضرورة؛ لأن النصوص المكتوبة أساسا

لتقديم المعلومات قد تحاول أيضا أن تسرّى عن القراء، ولو انحصر السبب في ضمان تقديم المعلومات بأقل الطرق إرهاقا للقارئ. وفي مقابل ذلك نرى أن النصوص المكتوبة أساسًا للتسرية قد تتضمن بعض المعلومات، بل كثيرا ما تتضمن معلومات.

ولدينا نوع ثالث من النصوص يتضمن بوضوح بعض عناصر النوعين الأخرين، إلى جانب عناصر من نوع رابع، وهذا النوع الثالث يحاول إقناع القارئ بشيء ما، وأما النوع الرابع فيتكون من النصوص المعترف بأنها تنتمي إلى "رأس المال الثقافي" لإحدى الثقافات، أو حتى إلى "رأس المال الثقافي" "للثقافة العالمية" أو شيء من هذا القبيل. أي إن روايات "ترولوپ" تنتمي إلى بريطانيا أكثر مما تنتمي إلى العالم، ولكن مسرحيات شيكسبير تنتمي إليهما معًا. والنصوص المعترف بأنها رأسمال ثقافي كانت قد بدأت حياتها باعتبار أنها تمثل نوعًا أو نوعين أو الأنواع الثلاثة الأخرى جميعا، ولابد أن يستمر تأثيرها في الأنواع الأخرى.

ولكن ربما يكون لدينا ما يزيد أهمية عن الأنواع المتعددة المنفصلة، ألا وهو وجود ما يمكن تسميته "بالشبكة" النصية، أي الشبكة النصية التي تستخدمها إحدى الثقافات، وتعني مجموعة الطرق المقبولة للتعبير عن الأفكار. وقد تستخدم ثقافات مختلفة، بطبيعة الحال، الشبكة النصية نفسها بصفة رئيسية. فالثقافات الفرنسية والألمانية والإنجليزية، مثلاً، تستخدم الشبكة النصية نفسها، مع تنويع طفيف في التأكيد؛ لأنها الشبكة التي ورثتها من الماضي الروماني اليوناني، وعلى مر التاريخ بما شهده من تقلبات. ولدينا ثقافات أخرى، مثل الثقافة الصينية واليابانية، تتمتع بشبكات نصية أشد تفردا ولا تشترك فيها مع الثقافات الأخرى. والمهم في كل هذا، على أية حال، أن هذه "الشبكات النصية" توجد، على ما يبدو، في الثقافات على مستوى أعمق أو أعلى، مهما تكن الاستعارة التي تفضلها، من مستوى اللغة.

ونقول بعبارة أخرى إن "الشبكة النصية" أسبق وجودًا من اللغة أو اللغات. وهذه الشبكات من صنع البشر، وهى أبنية تاريخية وعارضة، أى إنها ليست بالقطع خالدة لا تتغير أو "موجودة على الدوام". وقد يبدو أنها خلقت لتدوم إلى الأبد، بل وتبدو فعلاً كذلك، فى حالة واحدة، وهى كثيرة الوقوع، وهى استيعاب البشر لها استيعابا يجعلها شفافة تماما لهم، إلى الحد الذى يتيح لها أن تبدو "طبيعية".

فإذا كانت الشبكات النصية موجودة، ونحن نزعم أنها موجودة، لا بصورة صريحة بل باعتبارها نسقًا من التوقعات المحسوسة التى يستوعبها أفراد ثقافة من الثقافات، وإن لم يستطيعوا رصد معظم أو جميع ملامحها المميزة لها والقواعد المنظمة لإنتاجها، فإن على دارسى الترجمة أن يولوها اهتماما أكبر مما أولوه فى الماضى، سواء كانوا يريد تعلم تقنية الترجمة، أو كانوا يريدون تحليل الترجمات والدور الذى تنهض به فى تطور الثقافات.

من الخطوات الكبرى التى اتخذت فى السنوات العشرين الماضية، إدراكنا أن دار الترجمة تتكون من منازل كثيرة، ولا يرجع السبب وحسب إلى أن تعريف المجال قد توسع فأصبح يضم ما يزيد على تعليم تقنية الترجمة وتعلمها. ولكن يبدو أن مجموعة الأسئلة التى قيل آنفا إنها تسود المجال صالحة لدار الترجمة كلها ولمنازلها الكثيرة على حد سواء. وهذه المجموعة الرئيسية من الأسئلة تضمن وحدة المجال فى جوهره، فإذا تجاوزنا ذلك وجدنا أن علينا أداء عمل كثير، ومن أنواع متعددة، فى شتى المجالات الفرعية، أو "المجالات المشتركة" للترجمة. فمن السهل مثلاً أن تتصور أن الترجمة مجال متداخل مع علم اللغة، مثلاً، أو مع الأدب، أو مع الأنثروبولوجيا الثقافية أو غيرها. ونقول مرة أخرى إنه إذا أحس العاملون فى هذا المجال الكبير بوجود هذه "المجالات المشتركة"، فليس من الحكمة على الإطلاق أن نقيم حواجز بينها، ما دام كل منها يستطيع أن يتعلم، بل وعليه أن يتعلم من الآخر حيثما اقتضت الضرورة.

وقد حدث تغيير كبير، بل ربما أكبر تغيير فى مجال الترجمة، لا عندما ازدادت "المجالات المشتركة" التى أضيفت إليه، بل عندما اتسعت الغاية النهائية أو الهدف من العمل فى هذا المجال اتساعا جوهريًا. ففى السبعينيات كان يُنظر إلى الترجمة نظرة لا شك فى صحتها، وهى أنها ذات أهمية "حيوية للتفاعل بين الثقافات". وكان ما فعلنا هو أننا قلبنا هذه العبارة رأسًا على عقب، قائلين إنه إن كانت الترجمة حقًا، كما يؤمن الجميع، ذات أهمية حيوية للتفاعل بين الثقافات، فلماذا إذن لا نتخذ الخطوة التالية وندرس الترجمة، لا لتدريب المترجمين وحسب، بل لدراسة التفاعل الثقافى على وجه الدقة؟ ولا شك فى وجود طرائق أخرى منوعة لدراسة هذه العملية، ولكننا نقول إن الترجمة تقدم وسيلة لدراسة التفاعل الثقافى لا يقدمها أى مجال آخر بالطريقة نفسها. فالترجمة تقدم للباحثين "حالة مختبرية" لدراسة التفاعل الثقافى نراها من أوضح الحالات وأشملها وأيسرها فى الدراسة. فالمقارنة بين الأصل والترجمة لا تقتصر على إيضاح القيود التى يضطر المترجمون إلى العمل فى ظلها فى وقت معين ومكان معين، ولكنها تكشف أيضًا عن الاستراتيچيات التى يبتكرونها للتغلب على هذه القيود أو على الأقل للالتفاف حولها. وهكذا فإن هذا اللون من المقارنة يمكن أن يقدم للباحث صورة تشبه اللقطة الفوتوغرافية الآنية للكثير من ملامح ثقافة ما فى وقت من الأوقات. أضف إلى ذلك أننا نستطيع بيسر تبيان أن ترجمات معينة، وتلك لا تقتصر على ترجمات الكتاب المقدس فى الغرب أو ترجمات الكتب البوذية فى الصين، كان لها تأثير هائل فى تطور المجتمعات، ومن خلالها، فى تطور التاريخ.

فالترجمة قائمة فى التاريخ على الدوام، كما أنها، فى حالات كثيرة، عامل حيوى داخل التاريخ، وكلما ازداد ما نعرفه عن تاريخها ازداد وضوح هذه الحقيقة. ومن ثم فليس من قبيل المصادفة أن تنشر كتب كثيرة عن تاريخ الترجمة فى السنوات العشر الأخيرة، كما لا نبالغ إن قلنا إننا إذا أردنا دراسة التاريخ الثقافى،

أو تاريخ الفلسفة، أو الأدب أو الدين، فسوف يكون علينا أن ندرس الترجمات إلـــى درجة أكبر كثيرًا مما فعلناه في الماضى.

وإذا كنت باحثًا فى مجال الترجمة وترى أن الترجمة تعمل علـــى تعزيـــز التفاهم الدولى، بل ويجب عليها ذلك، فسوف تضع تعريفًا مفيدًا للبحث فى مجالـــك المشترك (والذى ينبغى لك ألا تعادله بالمجال الكلى) باعتباره النشاط الـــذى يهيـــئ للعاملين فى ذلك المجال المشترك الأدوات التى يحتاجونها لتحسين القيام بعملهـــم، وتحسين تقنيات الترجمة. وأما إن كنت ترى، من ناحية أخرى، أنه ينبغى استخدام الترجمة أساسًا باعتبارها أداة لتحليل "العمليات" التى يتحقق التفـــاهم الـــدولى مـــن خلالها، فسوف تضع تعريفًا مفيدًا مختلفًا للبحث فى مجالك المشترك (والذى ينبغى لك ألا تعادله أيضًا بالمجال الكلى). ففى الحالة الأولى سوف تضع كتبًا ومقـــالات تهدف إلى رفع مستوى تدريب المترجمين، أى إنك سوف تنشغل بعملية الترجمـــة أكثر من اهتمامك بالترجمة. وأما فى الحالة الثانية فسوف تكتب دراسات حالة مـــن النوع الذى يتضمنه هذا الكتاب، باعتبارها أمثلة ممكنة للاتجاه الذي يمكن أن يسير فيه هذا النوع من البحوث. ولا يوجد سبب يحول دون وجود هذين المنـــزلين فـــى الدار الكبرى للترجمة. وأن يتمكنا من التعايش فيه.

نموذج شلايرماخر

تتناول دراسات الحالة المجموعة فى هذا الكتاب نصوصًا تُشَكِّلُ رأس مـــال ثقافى، وينبغى عدم معادلة هذا بمصطلح رأس المال المستخدم فى الاقتصاد، ولكنه ييسر على الذين يعيشون داخل ثقافة ما أن يصلوا إلى ذلك النوع من رأس المـــال أيضًا. والكثير من هذه النصوص تنتمى إلى فئة النصوص التى تحتاج إلى المقدرة على الحديث عنها، أو – على الأقل – على إيهام سامعيك بـــصورة مقنعـــة بأنـــك

تعرفيا فى المجتمعات الراقية. فهذه هى النصوص التى كانت الطبقة البورچوازية تسرع بقراءتها ابتداء من القرن السابع عشر؛ لأن الطبقة الأرستوقراطية كانت تقرؤها، بل وتزعم أنها تملكها، ولأن البورچوازية لم تكن تريد الانقطاع عن صحبة الأرستوقراطية ما دامت هذه الصحبة سوف تمكن البورچوازيين من الوصول إلى سلطة أبناء الأرستوقراطية آخر الأمر، وكثيرًا ما كان ذلك فى مقابل المال الذى يدفعه البورچوازيون.

ومجال رأس المال الثقافى هو المجال الذى يمكننا أن نرى فيه بأشد وضوح بناء الترجمة للثقافات، وهى تقوم بذلك بتيسير مرور النصوص فيما بينها، أو بالأحرى بابتكار استراتيچيات لتمكين بعض النصوص من إحدى الثقافات من اختراق الشبكات النصية والفكرية لثقافة أخرى والعمل فى هذه الثقافة الأخرى. وما نشير إليه بتعبير "نشاط التكيف الاجتماعى"، وهو الذى يشكل التعليم الرسمى جانبًا كبيرًا منه، وإن لم يكن الجانب الوحيد، يخلف لنا شبكات نصية وفكرية تتولى تنظيم معظم كتاباتنا وتفكيرنا فى الثقافة التى ننشأ فى كنفها.

وأوضح شكل من أشكال التفاوض بين الشبكات النصية والفكرية هو القياس، وهو كذلك أشدها سطحية، بل إنه الشكل الذى يؤدى حتمًا إلى طمس الفوارق بين الثقافات والنصوص التى تنتجها. والقياس هو الطريق الممهد فى المفاوضات ما بين الثقافات، وذلك، على وجه الدقة؛ لأنه يتسبب فى أن تنحرف ثقافة الأصل [المترجم منها] حتى تتفق مع الثقافة المُستَقبِلة [للنص المترجم] ما دام يُرَى أن الأخيرة تتمتع بصيت ومهابة أكبر إلى حد بعيد. ولكنْ لا يلزم أن يكون ذلك السبيل الوحيدِ. فإن نموذج شلايرماخر للترجمة يطعن فى التنميط التلقائى الذى يؤدى القياس إليه. ففى المحاضرة المشهورة التى ألقاها فريدريش شلايرماخر، وعنوانها "عن الطرائق المختلفة للترجمة"، نجده يطالب، فيما يطالب به، بأن تكون الترجمات من اللغات المختلفة إلى اللغة الألمانية ذات طابع مختلف عن الألمانية فى القراءة

والإلقاء: أى إنه ينبغى تمكين القارئ أن يحدس وجود نصٍّ إسبانى خلف ترجمة من الإسبانية، أو وجود نصٍّ يونانى وراء ترجمة عن اليونانية. فإذا كانت جميع الترجمات تتشابه فى الصوغ وفى الجرس (وهو ما قُدِّرَ له أن يحدث بعد ذلك بقليل فى ترجمة الكلاسيكيات فى العصر الفكتورى فى إنجلترا) كان ذلك معناه ضياع هوية النص المصدر، وهدمها فى النص المستهدف. وهكذا فإن نموذج شلايرماخر يؤكد أهمية "تغريب" الترجمة، ما دام ينكر الموقع المتميز للُغة أو الثقافة المستقبلة، وينادى بالحفاظ على "غيرية" النص المصدر.

ولكل نموذج من النماذج الثلاثة المشار إليها هنا مكانته فى الدراسة المتطورة للترجمة، بشرط ألا نرى (وألا ترى كل منها) أنها لا تجتمع، أى إنها متنافية. ففى البرامج التى يجرى إعدادها لتدريس تقنية الترجمة، وهى التى غالبا ما تعنى ترجمة نصوص لا تعتبر من مقومات الرأسمال الثقافى لمجتمع ما، وإن كانت ذات أهمية جوهرية لذلك المجتمع من زاوية أخرى – مثل الكتب الإرشادية للكمبيوتر أو للسيارة، ومثل النصوص الطبية والقانونية والصيدلانية – لا بد أن تكون الأولوية لنموذج چيروم، بطبيعة الحال، وإن تكن أولوية زمنية فقط. ففى المرحلة الأولى من تدريس الترجمة، لا تزال الترجمة صالحة للاستخدام كنوع من أنواع التحقق من معرفة الطلاب باللغة التى يدرسونها. ومن الممكن فى إطار نموذج چيروم إخضاع الطلاب لنظام صارم، وإرشادهم إلى نقاط قوتهم ونقاط ضعفهم، ومساعدتهم على تنمية الأولى والتغلب على الأخيرة. كما يلزم استخدام نموذج هوراس بمثابة استكمال لنموذج چيروم فى المرحلة الأولى لتدريس الترجمة، لرفع مستوى وعى الطلاب بالشبكات النصية والفكرية ذات الوجود السابق على النصوص التى يتصدون لها.

ويكتسب نموذج هوراس أهمية أكبر على مستوى دراسة الترجمات الفعلية للنصوص التى يمكن أن تشملها فئة الرأسمال الثقافى. وليس من العسير إيضاح

عملية "التفاوض"، وهى التى يمكن القول بأنها تشير إلى القيود المؤسسية التى جرى التفاوض فى ظلها، وإلى مساهمات المترجمين الشخصية فيها فى الوقت ذاته، وكيف أثر هذا التفاوض فى استقبال نصوص معينة فى ثقافات معينة، وكيف كان لها فى بعض الأحيان تأثير حاسم فى تطور تلك الثقافات المستقبلة لها.

وإذا وضعنا نموذج شلايرماخر جنبًا إلى جنب مع نموذج هوراس، ساعدنا هذا الأخير على طرح الأسئلة الجوهرية فى تحليل الترجمات، وهى أسئلة تعالج ما تتمتع به الثقافات من سلطة وهيبة نسبية، وقضايا السيادة والخضوع والمقاومة. ولا بد من تأكيد وجود إجابة هذه الأسئلة فى ترجمة شتى ضروب النصوص وتحليل جميع أنواع الترجمات. وقضية السلطة والهيبة النسبية للثقافات وثيقة الصلة إلى أبعد حد باختيار النصوص التى ينبغى ترجمتها. وتتكشف لنا السيادة حين نتأمل كيفية تغيير الترجمة للطرائق التى يتبعها الناس فى الكتابة باللغة المستهدفة. فالإعلانات التى تكتب الآن فى شتى أنحاء العالم أصبحت أكثر شبهًا بالإعلانات الأمريكية عما كانت عليه منذ أعوام قليلة. ومن المفارقات أن الخضوع يكشف عن نفسه بوضوح أكبر، فى هذه الأيام، فى حالات عدم الترجمة. فشباب المهنيين الطامحين، ومن يرجون أن يجاروهم فى كل مكان فى العالم، يشعرون بالرضى عندما يجدون فى النصوص المكتوبة بلغتهم كلمة عارضة بالإنجليزية مثل (**cool**) [التى توازى العامية المصرية "مية مية"] أو بعض الصيغ الدالة على التبحر مثل المصدر الصناعى الذى لا لزوم له [مثل "الاستمرارية" التى لا يزيد معناها عن الاستمرار]. وكثيرًا ما تتبدى المقاومة فى رفض قبول بعض جوانب النص الأصلى التى تؤدى إلى رد فعل سلبى فى الثقافة المستهدفة، ومثال ذلك استعمال المُعلن الأصلى لعارضات أزياء شبه عاريات للإعلان عن ملابس من الجينز والحملة الإعلانية موجهة إلى البلدان الإسلامية. وعادة ما تبدى الشركات الصناعية التى تريد بيع منتجاتها سعادتها الكاملة للتفاوض بشأن هذه القضية بالمعنى الكامل للتفاوض وفق مفهوم نموذج هوراس.

ومع ذلك فأمامنا مسألة قد تمثل أشد الموضوعات جاذبية في الوقت الحاضر، وربما يكون السبب عدم وقوعها في إطار أي مجال مشترك للترجمة، إلا إذا وسعنا مرة أخرى التعريف الذي "نشعر" به للترجمة، ألا وهي عملية المثاقفة [التكيف الثقافي] وهي التي دأبت التقاليد على اعتبار الترجمة عنصرًا من عناصرها الأساسية، وذلك حين تجري المثاقفة **لا فيما بين الثقافات** وحسب، بل **داخل إطار** ثقافة ما، ميما تكن. ففي بداية عملية التكيف الاجتماعي، لا يطّلعُ الذين يوشكون على الانتماء إلى ثقافة ما على النصوص "الأصلية" التي تعتبر الرأسمال الثقافي لهذه الثقافة، بل تُقدَّمُ إلى الأفراد ترجماتٌ لهذه النصوص، لا من لغة أخرى، في معظم الأحوال (وإن كانت هذه الترجمات في بعض الحالات من مراحل قديمة للغتهم نفسها) بل دون مبالغة من عالم آخر إلى عالمهم، أي إن الرأسمال الثقافي تعاد كتابته بأسلوب يتمشى مع المستوى المفترض لأفهامهم في مرحلة معينة من مراحل تطورهم. ولا تقتصر حالات إعادة الكتابة على اتخاذ شكل لغوي فقط بل تتضمن أشكال نصوص غير لغوية. وهكذا فحين يُرى أننا بلغنا العمر الذي يسمح لنا بمعرفة بعض قوانين كوننا، تذكر لنا كتب الفيزياء المدرسية قوانين نيوتن، أي إن ثقافتنا قد قررت أن كل ما نحتاج إلى أن نتعلمه من نيوتن يقتصر الآن على بعض معادلات وحسب.

ومن الحقائق التي تكفل اتزان نظرتنا أن نعرف أنه لن يضطر معظم المشاركين في ثقافة ما، أو لن يضطروا جميعًا، إلى الاطلاعِ يومًا ما في حياتهم على النصوص "الأصلية" التي تزعم ثقافتهم أنها قائمة عليها. وإذن فمن المهم أن ندرك أن إعادة الكتابة والترجمات تقوم بوظيفة "الأصول" بالنسبة لمعظم الناس، إن لم يكن لجميع أبناء ثقافة من الثقافات، في المجالات التي لا تعتبر جانبًا مهمًّا من جوانب خبرتهم المهنية. فإذا تناقص باطراد عدد الذين يقرؤون رواية **الكبرياء والهوى**، وتزايد باطراد عدد الذين يشاهدون الأفلام السينمائية القائمة على هذه

الرواية فى التليفزيون، بدلاً من قراءتها، فالمنطق يقول إن إعادة الكتابة البصرية للرواية سوف يحل فعليًا محل الأصل، أو بالأحرى سوف يقوم بوظيفة الأصل عند الكثير من الناس.

وكلما ازداد اعتماد عملية التكيف الاجتماعى على إعادة الكتابة، وكلما كبر دور الترجمة فى بناء صورة ثقافة ما فى نظر ثقافة أخرى، ازدادت أهمية معرفة أساليب مسار عملية إعادة الكتابة، ومعرفة أنواع النصوص المترجمة و/أو التى تعاد كتابتها. لماذا تعاد كتابة نصوص معينة و/أو تترجم من دون غيرها؟ وما الغاية من وراء إعادة كتاب نصوص و/أو ترجمتها؟ وما تقنيات الترجمة المستخدمة تحقيقًا لغاية من الغايات؟ إن المترجمين والقائمين بإعادة الكتابة هم الذين يبنون الثقافات على المستوى الأساسى فى عصرنا الحالى. فالأمر بسيط وهائل إلى هذا الحد. ولما كان بالغ البساطة ومع ذلك بالغ الأهمية، فإنه أيضًا شفاف، فالعادة ألا يلحظه أحد.

ما الوُجهة التالية؟

وهكذا يأتى السؤال الأخير: إلى أين نتجه من هنا؟ ما مسار دراسات الترجمة، المبحث الذى يعتبر من أشد المجالات المشتركة نموا فى التسعينيات، فى الألفية الجديدة؟ لسوف يسير فى الاتجاهات التى نطلبها، نتيجة استكشافنا لبعض المسائل التى لم يفصل فيها بعد، والأسئلة التى لا تزال تنتظر الإجابة.

إننا نحتاج إلى أن نعرف المزيد عن تاريخ الترجمة، لا فى الغرب وحسب، بل أيضًا فى الثقافات الأخرى. لقد أنجزنا الكثير، ولكننا كلما ازددنا معرفة ازددنا قدرة على تحديد الموقع النسبى لممارسات الحاضر، وازددنا قدرة على إدراك أنها أبنية بُنِيت، وأنها عارضة مشروطة، لا حقائق ثابتة خالدة شفافة.

وليس من قبيل المصادفة أن كمًا كبيرًا من البحوث المثيرة في مجال دراسات الترجمة يصدر من الثقافات التي تمر بها حاليًا بمرحلة التطور في عهد ما بعد الاستعمار. وفي غضون إعادة تقييم العالم لعلاقته "بالأصل" الأوروبي، سيصبح من المحتوم إعادة تقييم مفاهيم الترجمة، وتنقيح قوانين الامتياز المبنية على نماذج ذات مركزية أوروبية.

إننا نحتاج إلى أن نعرف المزيد عن عملية المثاقفة فيما بين الثقافات، أو بالأحرى، عن التكافل الحيوي والتعايش الحيّ ما بين أنواع إعادة الكتابة في إطار هذه العملية، وعن الطرائق التي تسهم فيها الترجمة، مع النقد، ووضع المنتخبات، وكتابة التاريخ، وتأليف المراجع الكبرى في بناء صور الكتاب و/أو أعمالهم، ومشاهدة كيف تتحول هذه الصور إلى واقع. ونحن نحتاج أيضًا إلى أن نعرف كيف تقوم إحدى الصور بخلع صورة أخرى، وكيف تتعايش الصور المختلفة للكتّاب أنفسهم وأعمالهم وكيف يناقض بعضها بعضًا.

ونحتاج إلى أن نعرف الغاية المختفية وراء بناء هذه الصور، فلماذا قرر فجأة أهل فنلندا مثلاً أنهم في حاجة إلى ملحمة؟ وهو سؤال يؤدي بنا إلى ساحة أخرى، تعتبر مجالاً مشتركًا يبشر بخير كثير، ألا وهي ساحة السياسات الثقافية، والتي تتمثل في سياسات الترجمة وإعادة الكتابة. ولا حاجة بنا إلى أن نقول إن صورة واضع هذه السياسات تبرز بوضوح هنا، خصوصًا عندما يكون واضعها دولة (شمولية) تحاول أن تخلق صورة شاملة لنفسها مستعينة بالصور الجزئية التي تبنيها. والعامل المهم الآخر في هذا الصدد هو الصيت النسبي للثقافات، مثل الثقافة الرومانية العريقة في مقابل الثقافة الإنجليزية في زمن درايدن، مقارنة بالوضع الراهن الذي أصبحت الإنجليزية تشغل فيه موقع اللغة ذات الصيت الداوي في العالم.

كما نحتاج أيضا إلى أن نعرف المزيد عن النصوص التي تشكل الرأسمال الثقافي للحضارات الأخرى، ونحتاج إلى أن نعرفها بطرائق تحاول أن تتغلب على "قبلة الموت" التي "تطبعها" المثاقفة من خلال التماثل، أو أن تتحاشى هذه "القبلة"! فالشعر الياباني من نوع "هايكو" لا ينتمي لجنس الإبجرام المعروف، والروايات الصينية لها قواعدها الخاصة، ولا ينبغي اختزال الشبكات النصية والفكرية للحضارات الأخرى بحيث تتفق مع نظائرها في الغرب.

ونحتاج إلى أن نكتشف كيف نترجم الرأسمال الثقافي للحضارات الأخرى بطريقة تحفظ على الأقل جزءا من طبيعته الخاصة، من دون أن نخرج له ترجمات لا توفر إلا أقل القليل من المتعة والتسرية إلى الحد الذي يجعل جاذبيته مقصورة على من يقرؤونه لأسباب مهنية. وربما يكون هذا مجالاً يحتاج إلى تعاون أشكال مختلفة من إعادة الكتابة، فلنا أن نتصور النص المترجم، مسبوقاً بمقدمة طويلة تتكفل بتبيان كيف "يعمل" النص الأصلي وحده، وفقاً لعناصره الخاصة، في إطار شبكته الخاصة، لا أن نقول للقراء فقط ما "يشبهه" هذا النص أو ما "أقرب ما يشبهه" هذا النص في ثقافات هؤلاء القراء. ومن الأرجح أن تنتهي بنا هذه المحاولة إلى مواجهة حدود الترجمة، وهي مواجهة ضرورية، إذ كيف يتسنى لنا، من دون هذا التحدي، أن نتجاوز هذه الحدود يوما ما ونواصل التقدم؟

الفصل الأول

التفكير الصينى والغربى عن الترجمة

أندريه ليفيڤير

سأحاول فى الصفحات التالية مقارنة التفكير الصينى بالتفكير الغربى عن الترجمة، ومن الواضح أن معرفتى بالمداخل الغربية تفوق إلمامى بالتفكير الصينى فى الموضوع، ولكن ما يعنى أساسا هنا هو الترجمة نفسها فى إطارها التاريخى، وذلك – على وجه الدقة – بسبب تزايد عدد الكتب التى تصدر حاليا عن تاريخ الترجمة. ومن ثم فنحن نستطيع الآن الابتعاد عن المدخل المعيارى الذى أعاق رؤيتنا للترجمة زمنا طويلاً.

وكانت الثقافات المختلفة تميل إلى قبول مسألة الترجمة على علاتها، أو بالأحرى قبول تقنية الترجمة التى كانت شائعة فى مرحلة ما من مراحل تطورها كقضية مسلم بها، ومعادلتها بالترجمة في ذاتها. وتبين الكتب التى تتناول تاريخ الترجمة فى الغرب بوضوح متزايد أن تقنية الترجمة فى الثقافات الغربية قد تغيرت مرارًا على مر القرون، وأن ما كان مقبولاً باعتباره أمرا "واضحًا" فى وقت معين لم يكن يزيد فى الواقع عن مرحلة عابرة. والمسألة المهمة هنا هو أن التحولات والتغيرات فى تقنية الترجمة لم تحدث بصورة عشوائية، بل كانت ذات صلة وثيقة بالطريقة التى توصلت بها الثقافات المختلفة، فى أوقات مختلفة، إلى قبول ظاهرة الترجمة، والتحدى الذى يمثله وجود "الآخر"، والحاجة إلى اختيار

استراتيچية واحدة من بين العديد من الاستراتيچيات الممكنة للتعامل مع ذلك "الآخر". وهكذا بدأنا أخيرا نرى المناهج المختلفة للترجمة، إلى جانب المداخل المختلفة لممارسة الترجمة، باعتبارها عارضة لا دائمة، ومتغيرة لا ثابتة، لأننا بدأنا ندرك أنها قد تغيرت فعلاً على مر القرون. ومن المفارقات أننا إذا قبلنا أن الترجمة عارضة، فسوف نستطيع أن نلقى الضوء على الموقع الذى كانت تشغله على الدوام فى تطور الثقافات بل فى تعريف الثقافات نفسها. بل سوف يسهل علينا أن ندرك تلك الطبيعة العارضة عند مقارنة مجموعتين من التقاليد بعضهما بالبعض، فإن مثل هذه المقارنة فى اعتقادى قادرة على إلقاء الضوء لا على المجموعتين وحسب، بل أيضا، فى آخر الأمر، على ظاهرة الترجمة نفسها.

ولن أناقش فيما يلى نشاط الترجمة، أى العملية الفعلية التى تؤدى إلى إنتاج نصوص مترجمة فى المجال الذى تحدده اللغتان، الصينية والإنجليزية، ولكننى سوف أنظر فيما أود أن أسميه "الممارسة الترجمية" فى التقاليد الصينية والإنجليزية. وأقصد بالمصطلح المذكور الممارسة التى تضم إلى ذاتها النشاط الفعلى للترجمة وتتكامل معه، ولكنها تسبق ذلك النشاط بوضع خطوط إرشادية معينة، سواء اتبعها المترجمون الأفراد أو لم يتبعوها، فهذه الخطوط الإرشادية من ثمار التفكير حول عملية الترجمة داخل ثقافة من الثقافات. و"الممارسة الترجمية" تعقب عملية الترجمة، ما دامت تنهض بدور فى استقبال النصوص المترجمة فى الثقافة أو فى الثقافة التى تقصدها هذه النصوص.

ونقول باختصار إن "الممارسة الترجمية" تمثل إحدى الاستراتيچيات التى تبتكرها إحدى الثقافات للتعامل مع من تعلمنا أن نسميه "الآخر". وهكذا فإن وضع استراتيچية ترجمية يقدم إلينا أيضا مؤشرات صالحة عن نوع المجتمع الذى يتعامل المرء معه. فإن الصين، على سبيل المثال، لم تضع استراتيچيات ترجمية إلا ثلاث مرات فى تاريخها، فكانت المرة الأولى ترجمة الكتب البوذية

المقدسة فى الفترة الممتدة تقريبا من القرن الثانى إلى القرن السابع للميلاد، والثانية ترجمة الكتب المسيحية المقدسة ابتداء من القرن السادس عشر للميلاد، والثالثة ترجمة قدر كبير من الفكر والأدب الغربى اعتبارا من القرن التاسع عشر، وهذه الحقيقة ذات دلالة معينة على صورة "الآخر" المهيمنة على الحضارة الصينية، ألا وهى أن "الآخر" لم يكن يعتبر ذا أهمية كبيرة. ولم تكن الصين حالة فريدة فى هذا الصدد، كما كان يُتَوَهَمْ أحيانا، فأمامنا مثال أشد تطرفًا ألا وهو اليونان القديمة التى لم تكن تبدى أى اهتمام "بالآخر" ولم تضع أية أفكار عن الترجمة ولم تترجم شيئًا يذكر على الإطلاق.

وإذا شئنا وضع تعميم أوَّلىٍّ وأبعد ما يكون عن القطع قلنا: إن الثقافات التى ترى أنها ثقافات رئيسية فى العالم الذى ترثه لن تتعامل كثيرا مع "الآخرين"، على الأرجح، إلا إذا أُرغمت إرغامًا. وقد أُرغمت اليونان على ذلك عندما غزاها الفرْسُ أولاً ونجحت فى صد الغزاة، ومن ثم استطاعت أن تتجاهلهم وحسب، ثم أُرغمت على ذلك عندما احتلتها جيوش الرومان، وهو ما لم تكن تستطيع تجاهله. ولكن اليونان لم تتعرض إذ ذاك لمعاناة كبيرة لأن الفاتحين كانوا يُعلون من قيمة لغتها وثقافتها. وقد اضطر الصينيون إلى التعامل مع "الآخر" بسبب انتشار البوذية، وهى التى لم تكن تمثل تهديدا لنسيج المجتمع، وكان من الممكن – من ثم – التكيف الثقافى معها بالشروط التى وضعها المجتمع الصينى الذى استقبلها، وهو ما يتضح لنا لا من أسلوب الترجمة وحسب، بل أيضًا، وبصورة أوضح، من حقيقة أن المفاهيم "الطاوية" [وهى إحدى الديانات الصينية الثلاث القديمة] قد استُخْدِمَتْ فى الترجمات ابتغاء التكيف الثقافى مع المفاهيم البوذية. ولم تختلف القصة اختلافًا كبيرا فى القرن التاسع عشر، إذ استطاع المترجمان يان فو، ولين شو مواصلة الترجمة إلى اللغة الصينية الكلاسيكية، متبعيْن التقاليد التى وضعها أسلافهما، والترجمة بالمناهج الخاصة بهما. ولكن إلغاء اللغة الصينية الكلاسيكيةّ باعتبارها

لغة التخاطب بين المسؤولين، والأدباء والمثقفين. ومع صاحب ذلك من ازدياد النفوذ الغربي في الصين جعل من المحال تطبيق استراتيجية التثاقف المذكورة في القرن العشرين.

والثقافات التي لا تبدي اهتمامًا كبيرًا بالآخر ليست وحسب ثقافات ترى نفسها رئيسية في هذا الوجود، بل إنها أيضًا ثقافات تتمتع بالتجانس النسبي، كما تثبت ذلك حالتا الثقافتين اليونانية والصينية الكلاسيكيتين. فالثقافات المتجانسة نسبيًا تميل إلى اعتبار أسلوبها في العمل الأسلوب الوحيد "بطبيعة الحال". وهو ما يصبح بطبيعة الحال أيضًا "أفضل" أسلوب عند المواجهة مع أساليب أخرى. وحين تقوم أمثال هذه الثقافات باستعارة أية عناصر من خارجها، فإنها، من جديد، تضفي عليها طابعها الخاص دون تردد كبير أو مراعاة لقيود كثيرة. وعندما تترجم اللغة الصينية نصوصًا كتبها "الآخرون" خارج حدودها، فإنها تترجمها حتى تحل النصوص المترجمة محل ما ترجمت منه وحسب. أي إن الترجمات تشغل مكان الأصول. وتعتبر الترجمات أصولاً في الثقافة إلى الحد الذي تختفي فيه الأصول خلف الترجمات، ومن أسباب ذلك التي لا يستهان بها أن العديد من المشاركين في الثقافة الصينية لا يعرفون لغة الأصل أو لغاته، وهو ما كان يضفي صعوبة بالغة حتى على التحقق مما كان المترجمون يفعلونه في الواقع.

وتتعلق قضية تجانس إحدى الثقافات أيضًا بعدد المشاركين في هذه الثقافة، كما تتعلق، وبنفس درجة الأهمية، بأسلوب وصفنا لهذه الثقافة. ونرى مرة أخرى أن أوجه التشابه بين الثقافتين الصينية واليونانية الكلاسيكيتين تفيدنا في هذا الصدد. فعلى امتداد تاريخ الصين، وحتى بداية القرن العشرين، كان عدد الذين يشاركون فعلاً في الثقافة المكتوبة صغيرًا، ومن شأن ذلك أيضًا المساعدة على إيضاح سبب السهولة النسبية في الحفاظ على معايير موحدة لما يُعتبر مقبولاً لدى ذلك الجمهور، وأيضًا بالنسبة لأسلوب الكتابة والألفاظ المستخدمة . ففي اليونان الكلاسيكية، كما

هو معروف، كانت أعداد العبيد تفوق إلى حد بعيد أعداد الرجال الأحرار (ولم تكن النساء مدرجة في هذا فعلا) الذين يشاركون فى الثقافة المكتوبة. ولكن جماهير القراء تطورت بصورة مختلفة فى الصين والغرب، فعلى امتداد تقلبات التاريخ استمر اتساع هذه الجماهير فى الغرب، على عكس الصين.

وليس من المدهش إذن، على ضوء ما ذُكر آنفا، أن نشاط الترجمة قد نشأ فى الغرب فى ثقافات غير متجانسة، بل كانت تتسم بالانقسام الداخلى، فى الواقع، بسبب الاختلافات اللغوية، أو بسبب درجات معينة من الثنائية اللغوية. ومع ذلك ففى التقاليد الغربية والصينية جميعا، بدأ نشاط الترجمة، فيما يبدو، بالترجمة الفورية للغة المنطوقة، لا الترجمة التحريرية للنصوص المكتوبة. وهذا مهم لسببين على الأقل. الأول، وإن لم يكن الأهم، أن نشاط الترجمة لم تكن له أصول فى ترجمة النصوص المقدسة أو حتى النصوص الأدبية، ولكن فى ترجمة التواصل الشفاهى المتعلق بالتجارة. وهذه الحال تؤكد دور المفسر (وهو الاسم الذى سوف نطلقه على المترجم مؤقتا) باعتباره شخصا أو وسيطا. كما تؤكد أهمية الموقف الفعلى الذى يحدث فيه التفسير.

وعلى مستوى نشأة الترجمة فى التقاليد الصينية والغربية، كان التواصل مباشرا ورد الفعل فوريًا إلى درجة أكبر مما حدث فى حالات الترجمة اللاحقة. كان المهم أن يفهم المتحدثان بعضهما بعضا، وكان المترجم التحريرى/ الفورى يعتبر أنه أنجز مهمته بنجاح حين يجد أن هذا التفاهم قد وقع فعلا. وكان من اليسير على المترجم الفورى، بطبيعة الحال، أن يقيس مدى الفهم فى أى موقف، وكان أيسر ما يمكن فى مواقف المعاملات التجارية. ولم يكن المترجم الفورى يملك فى حالات كثيرة، إن أراد النجاح فى عمله، أن يترجم ترجمة حرفية، أى كلمة بكلمة. وفى معظم الحالات كان يقتصر على نقل خلاصة ما يقوله المشارك فى الحديث إلى المشارك الآخر، فكان يعدّل الموازين والمكاييل بهدوء، ويعدل التوقعات

الثقافية دون جلبة. ولا عجب إذن في أن يبني المترجمون الفوريون لأنفسهم في تلك الأيام، كما لا يزالون يفعلون الآن، حشدًا من العملاء استنادًا إلى صيتهم، وهو الذي يستند بدوره إلى نجاح أدائهم. ولكن الجانب المهم في هذا هو أن العميل لا يستطيع حقًا أن يحكم على جودة الأداء، بل على نتيجته فقط، فالمترجمون الفوريون الذين ساعدوا على إبرام صفقة رابحة مترجمون ممتازون، بغض النظر عن مدى تشويههم لما قيل في الواقع. ولا تزال بعض آثار ذلك الموقف القديم من المترجمين قائمة في عبارة هوراس المشهورة (fidus interpres) المستخدمة في كتابه فن الشعر حيث لا تعني الصفة (fidus) "الأمين مع الأصل أو حتى مع صياغة الأصل"، على نحو ما فُسِّرَتْ به على ضوء التطورات اللاحقة، بل تفيد معنى قريبًا من "يعتمد عليه، أي شخص لا يخذلك".

ولم يكن يتاح في عملية الترجمة الأولى المذكورة وقت يكفي للتصحيح، أو لاحتمال العذاب في الترجمة، فما إن تُنجز الترجمة حتى ينتهي الأمر. وكان ينظر إليها باعتبارها عارضة وتعتمد على موقف معين. لم تكن تحفر في الحجر، ولا تنقش في الصلصال، على نحو ما تحولت إليه في الحضارة السومرية والأكادية.

والحجة التي أسوقها تقول إن التقاليد الصينية والغربية قد تطورت مبتعدة عن موقف الترجمة الفورية الأولى في اتجاهين يختلفان اختلافًا شاسعًا، وربما كانا يتناقضان تناقضًا تامًا. إذ إن التقاليد الصينية – وهي التي أسمح لها بأن تنتهي، في حدود ما يرمي إليه هذا البحث، بترجمات المترجمين يان فو ولي شوه في القرن التاسع عشر – كانت تميل، بصفة عامة، إلى البقاء قريبًا من حالة الترجمة الفورية. وهكذا فإنها تولي أهمية أقل نسبيًا للترجمة "الأمينة" التي غدت من الأفكار الرئيسية في التفكير عن الترجمة الذي نشأ في الغرب.

ولا شك أن ابتعاد الغرب بهذه الصورة الجذرية عن موقف الترجمة الفورية له أسباب كثيرة، ويورد فيرمير في تاريخه للترجمة في الغرب ثلاثة أسباب،

أولها أن المجتمع الذى نشأت فيه الترجمة فى الغرب، المجتمع السومرى والأكادى، كان ثنائى اللغة بداية، وغير متجانس. وكانت الحضارة السومرية التى ازدهرت مبكرًا من نحو منتصف الألف الثالث قبل الميلاد، سرعان ما سقطت (ولم تقم لها قائمة بعد عام ٢٠٢٤ ق م تقريبًا) على أيدى الأكاديين، ولكن اللغة السومرية استمرت تستخدم زمنًا طويلاً بعد ذلك باعتبارها اللغة التى كتبت بها النصوص المقدسة، واللغة المستعملة في نقل المعلومات. ومن ثم كانت الحاجة إلى الترجمة واضحة. ولكن الترجمة لم تكن سهلة، لأن اللغة السومرية التى لم يربطها الباحثون بأية لغة معروفة أخرى، واللغة الأكادية، وهى من اللغات السامية، كانتا تختلفان اختلافًا شاسعًا، ولم يكن ذلك حال الصينية الكلاسيكية وصورها غير المعتمدة، ولا حال شتى اللهجات المنطوقة فى اليونان إبان العصر الكلاسيكى.

ومن جديد نرى أن القضية تتعلق بما هو أكثر من مجرد الاختلاف بين اللغتين ودرجة الصعوبة فى الترجمة. فلما كانت اللغتان، على الرغم من اختلافاتهما، قد استمر استعمالهما جنبًا إلى جنب، ولما كانت اللغة السومرية قد استمر اعتبارها اللغة ذات الصيت والمهابة، فى حين أن اللغة الأكادية كانت الأكثر استعمالاً فى شئون الحياة اليومية، فإن الأصول السومرية للترجمات الأكادية لم تختف اختفاءً كاملاً من الوعى بالثقافة كلها. فالواقع أن العكس هو الذى حدث، إذ ظل الأصل دائمًا قائمًا باعتباره المحك "اللازمنى"، وظل يتميز بالمرتبة العليا والطابع الكهنوتى الخاص كلما قورنت الترجمة بالأصل. ويقول فيرمير إن الترجمة لم يُقصد بها فى يوم من الأيام أن تحل محل الأصل، بل مجرد استكماله، وذلك فقط بالنسبة للذين لا يستطيعون قراءة الأصل، وقد أسهمت هذه الحقيقة فى الحكم بمرتبة اجتماعية وثقافية منخفضة على الترجمة والمترجم.

ولكن هذا القول يحتاج إلى بعض التعديل. فما دامت الترجمة فى معظم حالاتها فورية، فإن المترجم/ المترجم الفورى كان يعرض مهاراته علنًا، ويتمتع

بمكانة اجتماعية عليا، لسبب لا يستيان به وهو قدرته على التحول من لغة إلى لغة أخرى، ومن ثم على التلفظ بحروف لابد أنها بدت قريبة من التعاويذ السحرية في أسماع الذين لا يعرفون اللغة أو اللغات التى يتكلمها فى لحظة من اللحظات، ولابد أنهم كانوا يُنزلونه منزلة قريبة على الأقل من منزلة السحرة إن لم يُنزلوه فعلاً منزلة الساحر. ولم تنخفض مكانة المترجم فى الغرب إلا بسبب نشأة مفهوم الترجمة الأمينة، وهو الذى أوجد مفهوم الترجمة باعتبارها تغيير الشفرة اللغوية. ومن اليسير أن ندرك السبب، ألا وهو إن كل فرد يستطيع مضاهاة الكلمات اعتمادًا على القوائم ثنائية اللغة. ولكن النص المترجم ظل دائمًا، منذ أيام الحضارتين السومرية والأكادية ما يسميه الألمان **(Fremdköreper)** أى الجسد الغريب في اللغة المستقبلة له، لأنه كان يتميز دائمًا بأنه ترجمة، كما ظل الأصل أيضا جسمًا غريبا، على الدوام، فى الثقافة كلها، لأنه ظل بعيدًا عن أفهام معظم الناس الذى كانوا، على أية حال، منتمين إلى تلك الثقافة.

وقد يبدو التشابه مع الصين خلابًا للوهلة الأولى، ولكنه تشابه سطحى في أحسن حالاته، للأسباب المذكورة آنفا. وأما التشابه الحقيقى فهو أولا مع العصور الوسطى الأوروبية، وثانيًا مع أوروبا، وبعدها مع بقية العالم- تدريجيًا- بعد عصر النهضة. ففى العصور الوسطى كانت اللاتينية تشغل مكانة شبيهة باللغة السومرية، أى لغة الصيت، والمهابة، وكانت شتى اللهجات القومية المحلية، التى كانت تسمى آنئذ أيضا **(vernaculars)** أى اللهجات العامية، والكلمة تعنى حرفيا "لغات العبيد"، وهو ما يفصح بوضوح عن مكانتها الثقافية المضمرة، تشغل موقعًا شبيها بموقع اللغة الأكادية. وأما بعد عصر النهضة وفى القرون التالية فلم تعد اللاتينية لغة الصيت والمهابة، وتدريجيًا حلت محلها اللغة الفرنسية أولاً، ثم الإنجليزية، ولكن المعادلة الأساسية ظلت كما هى، خارج فرنسا وإنجلترا بطبيعة الحال.

ولكننا نجد وجها آخر للتشابه ينطبق على الصين، مثلما ينطبق على الحضارة السومرية/ الأكادية وعلى أوروبا فى العصور الوسطى وما بعد عصر النهضة. ففي كل ثقافة من هذه الثقافات كانت توجد طبقة من "المتأدبين" – كانت تقتصر أولا على الكهان، ثم غدت تضم الكهان والنساخ ومن يمكن أن نطلق عليهم اليوم، بصفة عامَّة و"نوعيَّة" صفة "المثقفين"، وهم الذين كانت لهم مصالح مكتسبة في الاحتفاظ بلغة الصيت والمهابة لأنفسهم لأنها كانت تمكنهم من الوصول إلى السلطة، وإبعاد تلك السلطة عن الغالبية العظمى الذين لم يكونوا يتمتعون بالمقدرة ذاتها. وأما الاختلاف الأكبر فهو أنه بينما انهار النظام السومرى/ الأكادى بعد نحو عشرة قرون، وانهارت شتى النظم الأوروبية بسرعة أكبر، فإن النظام الصينى ظل صامدًا فترة أطول كثيرًا، إذ كُتب له البقاء بعد انهيار أشكال منفصلة من التنظيم السياسى، مثل نظم الأسرات الحاكمة، وظل في هيمنته حتى بداية القرن العشرين.

ويجوز لنا أن نقول إنه بينما تمكن النظام الصينى الذى كان يكفل الهيمنة السياسية والثقافية للغة الصيت والمهابة حتى مطلع القرن العشرين بالصورة نفسها إلى حد ما، حتى انهار فجأة من الداخل، فإن محاولات قيام نظام مشابه فى الغرب لم تلق إلا نجاحًا يزداد تضاؤله باطراد. وعلى الرغم من أن الكنيسة الكاثوليكية الرومانية حاولت أن يكون الكتاب المقدس، وهو نصها المقدس، غير متاح بغير اللغة اللاتينية فى أوروبا الغربية، فقد ظهرت ترجمات جزئية له بعدة لغات قومية فى نحو عام ١٠٠٠، مما طعن فى هيمنة اللغة اللاتينية. ولم تكن اللغات التى خلفت اللغة اللاتينية فى الصيت والمهابة مثل الفرنسية والإنجليزية تتمتع بسلطة تحديد توزيعها إلى أى درجة تقارب سلطة اللغة الصينية الكلاسيكية.

وكان مما أعان الترجمة فى الثقافة السومرية/ الأكادية أن اللغتين كانتا تستخدمان نظام الكتابة نفسه، ألا وهو نظام الحروف المسمارية [الأشورية القديمة] التي اخترعها السومريون. فمجموعة العلامة نفسها كان تعنى "البيت" فى اللغتين

السومرية والأكادية، ولكنها كانت تنطق "جال" بالسومرية، وتنطق "بيتو" بالأكادية. وعلى غرار ذلك نجد أن رقم (5) ينطق إلى هذا اليوم و(وو) بلغة ماندارين الصينية وينطق (نج) بالكانتونية الصينية.

ومع ذلك فإن وجود نظام الكتابة المشترك المشار إليه نفسه يؤدى بصورة غير مباشرة إلى السبب الأول الذى يورده فيرمير لابتعاد الغرب ابتعاذا جذريًا عن حالة الترجمة الفورية، ألا وهو ظهور الكلمة المفردة باعتبارها وحدة الترجمة. ويعزو فيرمير هذا الظهور إلى وضع قوائم للألفاظ بالسومرية/ الأكادية. ولما كانت الثقافة السومرية/ الأكادية ثنائية اللغة، فقد كانت قوائم الألفاظ المذكورة ثنائية اللغة بطبيعة الحال، وكانت قد وضعت قبل وضع أول معجم صينى، وهو "شوو-وين" الذى وضعه "هسو شو"، بعدة قرون. وعلى الرغم من أن قوائم الألفاظ المذكورة كانت مقصورة على الكلمات المستخدمة فى الطقوس الدينية والكلمات اللازمة لنقل المعرفة، فإن تجميعها فى ذاته، كان يكفى، حسبما يقول فيرمير، لتركيز الاهتمام بالكلمة بالمعنى الذى ذكرته آنفا.

ولكن ظهور الكلمة باعتبارها وحدة الترجمة لم يكن فى ذاته مسؤولاً عن الانشقاق الجذرى بين التفكير الصينى والتفكير الغربى فى الترجمة، بقدر ما كان السبب راجعًا إلى ما صاحب ذلك من نزع الكلمة من سياقها. ومعنى هذا أنه ما إن تكتب الكلمة، حتى يتسنى لك معادلتها بكلمة أخرى، أى إنه ما دام من الممكن تجريدها من الموقف الفعلى الذى يتخاطب فيه متحادثان من خلال مترجم تحريرى/ فورى فإن من الجائز لهذا المترجم أن يقنع بمجرد المقابلة بين الألفاظ، بغض النظر عما إن كانت هذه الألفاظ مناسبة لمواقعها الجديدة أو لا، ويزيد من ترجيح هذا أنه لن يواجه أى رد فعل مباشر من المتحادثين، فهما الآن غائبان، وقد يقومان فى أفضل الأحوال بانتقاد الترجمة بعد فترة (طويلة) وهو عامل من شأنه تقليل تأثير رد الفعل فى المترجم.

ويقول فيرمير إن السبب الثانى لظهور الأمانة باعتبارها المعيار السائد للتفكير الغربى في الموضوع يكمن فى مماهاة الوحدة النحوية، أى "الكلمة"، بالصورة التى اكتشفت بها فى الثقافة السومرية/ الأكادية، بالمفهوم الأفلاطونى الذى يسمى "لوجوس"، ولا شك أنه مما ساعد على ذلك وأعانه أن تلك الوحدة النحوية أى "الكلمة"، كان يشار إليها فى اللغة اليونانية الكلاسيكية بلفظ "لوجوس" أيضًا. ويقول فيرمير "طرح المدلول الذى تستعمل الكلمة فى الإشارة إليه "موضوعيًّا" باعتباره شيئًا لا يتغير، أى باعتباره العنصر الثالث أو الوسيط فى المقارنة، وهو ما كان يسمى (**tertium comparationis**) الذى يظل كما هو متجاوزًا جميع اللغات المفردة. وهكذا أصبحت الترجمة تحويلاً للشفرات اللغوية" (فيرمير، ١٩٩٢).

وهكذا أصبحت الترجمة فى الغرب تنحصر فى تحويل الشفرات اللغوية، بصورة مستقلة عن أى موقف معين، وبغضِّ النظر عن أى قراء معينين، بدرجة زادت كثيرًا عن حالها فى الصين فى أى يوم من الأيام، حيث يستمر ما يسميه فيرمير "بلاغة التفكير الوظيفية" (فيرمير ١٩٩٢). فالمترجمون الصينيون كانوا يترجمون واضعين جمهورًا معينًا نصب أعينهم، وكانوا يُكيِّفون ترجماتهم بلاغيًّا لتناسب ذلك الجمهور. وربما وجدنا أنصع مثال على الجانب السلبى لهذا المنهج فى عبارة "يان فو" الشهيرة التى تقول إنه لو قدر للذين لم يقرؤوا الكلاسيكيات الصينية أن يقرؤوا ترجماته لها فلن يفهموها، وإن كان ذلك "عيب القراء، ولا ذنب للمترجم فى هذا" (فيرمير ١٩٩٢) لأن هؤلاء القراء ليسوا القراء الذين صاغ المترجم ترجماته بلاغيًا من أجلهم. ومما له دلالته أن وجود هؤلاء القراء يعنى اتساع نطاق الجمهور عما كان عليه قرونًا عديدة.

وإذن فإن فكرة "لوجوس" الأفلاطونية أدت إلى تخفيض قيمة "الملاءمة"، أو ما كانت بلاغة الأسلاف فى الغرب الكلاسيكى تسميه (**to prepon**) باليونانية،

وهو ما ينهض بدور كبير إلى حد ما في كتاب فيرمير، ويعني "كل ما هو ملائم لموقف معين". والمعنى المضمر عدم وجود حقيقة "مطلقة"، وأن الحقيقة دائما، على الأقل إلى درجة معينة، تتوقف على الموقف الراهن، أو إن شئنا التعبير عن ذلك بمصطلح علم اللغة قلنا إنه إذا كانت للألفاظ معان يمكن تثبيتها في قوائم للألفاظ فإن هذه الألفاظ لا تكتسب معانيها الفعلية إلا في موقف معين.

وزاد من تدعيم تركيز الغرب على الكلمة تحول آخر لمفهوم "لوجوس" الأفلاطوني، أي تحوله من مفهوم تجريدي إلى صورة مجسدة، إذ إن "الوسيط الثالث" أي (**tertium comparationis**) المجرد قد اندمج في مفهوم "يهوه" العبراني، وأتى زمن الإيمان بالإله المسيحي.

ولا بد من تأكيدنا الشديد أن الإله المسيحي، مثل نظيره العبراني، يتمتع بالرحمة وبالصرامة في الوقت نفسه، ومعنى ذلك استحالة الاستهانة بغضبه، خصوصا من جانب المترجمين الذين يحاولون ترجمة كلماته المكتوبة في النصوص المقدسة. وهكذا فإن السلطة القصوى التي ينبغي على المترجم الغربي للنصوص المقدسة أن يعمل حسابها سلطة الإله نفسه، والسلطة التي لديه لا تقتصر على سلطة الحياة والموت، ولكنها سلطة تتجاوز الموت نفسه ويمكن أن تُدْخِلَه الجَنَّةَ أو تُلْقِيه في الجحيم. وغني عن البيان أن "الحضور الأقصى" وراء النصوص المقدسة البوذية، ألا وهو البوذا نفسه، يختلف اختلافًا شاسعًا عن الإله المسيحي في هذا الصدد. وربما كان ذلك قادرًا، إلى حد ما، على أن يوضح لنا لماذا يقل التفكير الصيني عن الترجمة عن نظيره المسيحي في الشعور بالقلق والإحساس بالذنب. فلقد تعلم مترجمو الكتب البوذية المقدسة في وقت مبكر أن يتعايشوا مع الواقع الذي يقول إن ترجماتهم من صنع البشر وإنها لن تصل إلى الكمال بالضرورة. ولا نجد ما يقارب هدوء البال المذكور نفسه على الإطلاق في التفكير الغربي عن الترجمة.

كان يوزيبيوس هيرونيموس (القديس چيروم) يؤمن إيمانًا راسخًا، مع أسلافه ومن ينتقصون من قدره، بأن الكتب المقدسة التى يترجمونها كانت موحى بها من الإله نفسه، وكانت من ثم صحيحة لا يرقى إليها أدنى شك، ويجب أن تترجم إلى اللغة المستهدفة دون تغيير إن شئنا المثالية، أو بأقل تغيير ممكن فى الواقع العملى. فإذا قبلنا هذا الكلام بمعناه الحرفى، وهو المعنى الذى ظل سائدًا فى الغرب ردحًا طويلاً من الزمن، وقطعًا فى ترجمة الكتاب المقدس التى أصبحت بدورها المحك الذى تقاس به شتى أنواع الترجمة الأخرى، وجدنا أنه يمثل مطلبًا مستحيل التحقيق.

وقد يفسر لنا هذا سبب نغمة الاعتذار الأساسية التى نجدها فى الكثير من المقدمات المرفقة بالترجمات فى التقاليد الغربية، فلقد شهدنا مترجمًا بعد مترجم يبدأ بإقرار استحالة المهمة التى سيقوم بها، ثم ينتقل إلى الإفراط فى الاعتذار عن عجزه عن أداء هذه المهمة المستحيلة.

وهذا التعارض الجوهرى بين التراثين هو الذى مكَّن التفكير الصينى عن الترجمة من وضع نصوصه الأصلية فى سياقها التاريخى، بطرائق لم يتمكن التفكير الغربى عن الترجمة من تحقيقها يومًا ما، ما دامت ترجمة الكتاب المقدس قائمة فى المجال اللاهوتى. ولن نجد فى المراحل المبكرة للتقاليد الغربية عبارة ترجع صدى عبارة "داو آن" التى تقول إن على "القديس أن يقدم مواعظه وفقًا لأعراف زمانه. فالأعراف تتغير على مر الزمن" (الكتاب ٥٥، ٥٢).

ولهذا السبب نفسه، كان من المحال، دون مبالغة، أن يحاكى القديس چيروم استراتيچية المترجمين الصينيين للكتب البوذية المقدسة، وهى التى كانوا يطبقونها منذ أيام "زى قيان"، أى باستعارة بعض المفاهيم من كتابات "لاوتسو" [مؤسس الطاوية] ابتغاء التكييف الثقافى للمفاهيم البوذية عند نقلها إلى اللغة الصينية، حتى وإن كان بعض آباء الكنيسة الآخرين قد سبقوه إلى أداء شيء مشابه

إلى حد بعيد، عندما حققوا (ما كانوا يرجون أن يكون) مزيجًا متوازنًا بين التقاليد البازغة للمسيحية، على نحو ما وضعها القديس بولس والمسيح نفسه، وبين الفلسفة اليونانية التى كانوا يألفونيا منذ طفولتهم. وكانوا يقدمون ذلك فى صورة تعليق، أو بحث، أو صورة أخرى من صور الكتاب حول النص، ولكنهم لم يكونوا يتصورون قط أن يفعلوا ذلك فى نطاق الترجمة، إذ إن ذلك يمكن اعتباره تغييرا فى النص، خصوصًا بعد أن ثبتت الصورة المعتمدة لنص الكتاب المقدس، ولم يكن ذلك قد سبق قيام "داو آن" بتثبيت النص المعتمد للنصوص البوذية المقدسة بزمن طويل.

ولا يُفهم من كلامى، بطبيعة الحال، أن أى مترجم فى الغرب يقوم الآن بترجمة الشعر أو دليل استعمال الكمبيوتر وقد وضع فى ذهنه صورة للإله المنتقم الجبار، أو أن نظيره الصينى يشعر باطمئنان أكبر عند أدائه المهمة نفسها لأنه واثق أن البوذا سوف يبدى الرحمة آخر الأمر قبل الموت أو بعده. ولكننى أقول إن هذه المواقف كانت من بين عوامل متعددة قائمة فى أصل التفكير فى الترجمة فى الصين وفى الغرب، وبأنها كانت ذات تأثير فى تشكيل تقاليد التفكير فى الترجمة، وبأنها لاتزال تحيا، مهما يكن طابعها العلمانى اليوم، فى جانب كبير من التفكير حول الترجمة اليوم.

فلننعم النظر الآن فى ترجمة الكتب المقدسة، فى الصين وفى الغرب، ألا وهى ترجمة النصوص البوذية المقدسة إلى اللغة الصينية، وترجمة الكتاب المقدس إلى اللاتينية من المصادر اليونانية، والعبرية، وهى التى قام بها القديس چيروم.

فإذا بدأنا بمنهج الترجمة، وجدنا أن أول اختلاف واضح بين المشروعين هو أنه عندما تُرجمت النصوص البوذية أول مرة إلى اللغة الصينية، لم تكن تتوافر نصوص مكتوبة تُذكر، وأما النصوص المتوافرة فكان من الممكن أن تكون قد

كتبت بلغات آسيا الوسطى واللغات الهندية مثل السنسكريتية. واللغة التي كانت مكتوبة هنا أقل أهمية من الحقيقة الساطعة التي تقول إن الوسيط المستعمل في نقل النصوص المقدسة يرتبط ارتباطا لا تنفصم عراه بما أسميته الترجمة الفورية، على الرغم من أن النصوص التي تلقى على السامعين قد كتبت بعد ذلك في مرحلة التسجيل للترجمة الفورية. وأما چيروم فقد كان يعمل استنادا إلى وثائق مكتوبة، ووجد نفسه في موقف الترجمة التحريرية منذ البداية. ومن الواضح أن التمييز بين الحالين لم يستمر، كما إن الفصل بينهما لم يكن حاسمًا، إذ إن النصوص المكتوبة للكتب البوذية المقدسة أصبحت متاحة، تدريجيًا، للترجمة إلى اللغة الصينية، ولكن حجتي تقول، من جديد، إن المحاولة الأولى لأداء شيء ما لابد أن تنشئ تقليدا، وإن هذه التقاليد تعتبر من أسباب الاختلاف بين التفكير حول الترجمة في الصين وفي الغرب.

وربما كان أنصع اختلاف بين التراثين يتمثل في التعارض ما بين "الأمانة" و"الحرية" في الترجمة، وهو الذي ابتلي به التفكير الغربي في الموضوع منذ عهد شيشيرون، ولم تؤد ترجمة الكتاب المقدس إلا إلى تفاقمه، وهو الذي تخلو منه التقاليد الصينية، فيما يبدو، إلى حد بعيد. وكانت الترجمات الأولى للنصوص البوذية المقدسة إلى اللغة الصينية تتميز، بطبيعة الحال، بما يشار إليه بتعبير الأسلوب "البسيط"، أو "وين"؛ ولكن السبب الأساسي كان يرجع إلى أن أوائل المبشرين البوذيين، مثل "آن شيجاو" وهو من قبيلة پارثيا، ومثل "زي لوچياتشان"، من قبيلة سقيثيا، الذين ترجموا تلك النصوص، لم يكونوا يجيدون اللغة الصينية الإجادة المطلوبة.

وربما كانت أكبر مفارقة تكشف عنها المقارنة بين أسلوبي التفكير حول الترجمة، وهي أن الأسلوب البسيط، "وين"، الذي تخلى عنه المترجمون الصينيون بعد جيل واحد، أو بعد جيلين على الأكثر، يشبه الأسلوب الذي استخدمه يوزيبيوس

هيرونيموس فى ترجمته للكتاب المقدس، فهى ترجمة زاخرة بنقل صور الكلمات من العبرية كما هى، وبأبنية للجمل على غرار أبنيتها فى اليونانية، وإلى حد أقل فى العبرية، وكانت هاتان على وجه الدقة الظاهرتين الترجميتين اللتين اختفتا من الترجمات إلى اللغة الصينية بمجرد أن تولى الصينيون أنفسهم القيام، أساسًا، بالترجمة، وذلك منذ عهد "زى قيان". وأما بعد "زى قيان"، فقد كانت الترجمات تتميز برشاقة الأسلوب، أو "زى"، وهو الذى يلائم الإبداع الأدبى، ولا شك أن السبب كان إدراك المترجمين أن ذلك هو الأسلوب الوحيد الذى يمكن احترامه وأخذه مأخذ الجد فى أوساط الجمهور المستهدف من المسؤولين والأدباء والمثقفين. وقد ظل هذا أسلوب الترجمة المعتمد حتى أخلت اللغة الصينية الكلاسيكية مكانها للصينية المنطوقة أيضًا باعتبارها لغة التواصل بين فئات النخبة فى بداية القرن العشرين.

ومن الاختلافات البارزة الأخرى بين التراثين، وهى التى تتضح لنا على الفور، أن التقاليد الصينية تؤكد ما نسميه اليوم "عمل الفريق"، وهو المفهوم الذى تنفر منه التقاليد الغربية. ومن المعروف أن الترجمات الأولى للنصوص البوذية المقدسة إلى اللغة الصينية قد وُضعت فى ثلاث مراحل منفصلة. كانت المرحلة الأولى، وهى التى تسمى كوشو، مرحلة الترجمة الفورية أى الشفاهية للنص التى كانت كثيرًا ما تكتب أثناء الترجمة نفسها. وكانت المرحلة الثانية، التى تسمى شوانيان، مرحلة التلقين الشفاهى والنقل والإلقاء. وكانت المرحلة الثالثة، التى تسمى بيشو، مرحلة الكتابة باللغة الصينية. ولم تكن الترجمة فى الصين إذن، منذ البداية، العمل المقصور على فرد واحد يعمل دون مشاركة أحد، كما كانت الحال أساسًا فى الغرب. والواقع أن "عمل الفريق" تحول إلى نظام ثابت يشترك فى أدائه اثنا عشر شخصًا مختلفًا، لكل منهم لقب خاص، ويقومون معًا بأداء اثنتى عشرة مهمة مختلفة.

ومن المنيور أيضا أن چيروم كان يعمل مع مجموعة من المساعدين. محيط نفسه في معزله بمدينة "بيت لحم" بالرهبان والنبيلات الرومانيات، لكننا نشك في أنه عين لمساعدته عددا يقارب العدد الذي كان كومارا چيڤا يستعين به. وقيل إنه بلغ ٨٠٠ شخص. وفي حدود ما نحدس عما كان يجرى في معزل چيروم في بيت لحم، وهو المعادل "لحديقة الباك الخالي" التي أنشئت في مدينة شانجان برعاية فوچيان، قبل أن يبدأ چيروم ترجمته للكتاب المقدس بثلاث سنوات، كان چيروم يستخدم مساعديه باعتبارهم معاجم بشرية أكثر من كونهم شركاء له في الكتابة الفعلية للنص المترجم.

ومن المضلل إلى أقصى حد أن يُزعم أن الفوارق بين التفكيرين الصيني والغربي عن الترجمة يمكن اختزالها في مجرد المنهج المتبع، إذ نجد إلى جانب هذا أمرا ربما يزيد في أهميته عن المنهج، وإن كان لا ينبغي التهوين من تأثير أية تقاليد بعد إرسائها. ألا وهو دور النص المترجم في الثقافة المستقبلة له. فأما في الثقافة الصينية فكانت القضية قد حُسمت في وقت مبكر نسبيًا، كما ذكرنا آنفا، ولم يكن أحد يرجع إلى الماضي رجوعا يذكر، أو يرجع إليه على الإطلاق، بعد حسم القضية، إذ إن النص الجديد، الترجمة، قُدّر له أن يَحُلّ في الثقافة المستقبلة محل النص القديم، وأن يقوم بوظيفته، وقد قام بها فعلا، سواء أكانت الترجمة دقيقة أم لا.

كما كانت التقاليد الصينية تتسم بظاهرة أخرى، على الأقل منذ "زي قيان"، ألا وهي أن الشكل كان دائما يعادل المضمون في الأهمية، وذلك مع مراعاة شرط قد يكون ذا أهمية أكبر، ألا وهو أن "شكل" الترجمة لابد أن يكون شكلا صينيًا، لا شكلا يحاول أن ينقل ولو إيحاءً عابرًا بشكل الأصل. ولم يحدث ذلك إلا عندما اقتربت التقاليد الصينية من نهايتها، وبعد ذلك، لا قبله، حاول بعض الشعراء مثل "فنج شي" محاولة استيعاب الشكل الغربي للسونيتة مثلا في اللغة الصينية.

وأما في التقاليد الغربية، من ناحية أخرى، فقد كان المعتاد اعتبار الشكل أقل أهمية من المضمون، خصوصًا فى حالة ترجمة الكتاب المقدس، حيث لم ينهض المفهوم الصينى لرشاقة الأسلوب، ويسمونه "يا"، بأى دور مهم. ولم يصبح مفهوم "يا" مفهومًا سائدًا فى التقاليد الغربية؛ لأن الترجمة فى إطار تلك التقاليد لا يُفترض فيها الحلول محل نص آخر، ولا يقصد بها قطعًا طمس النص الأصلى الذى يواصل احتفاظه بحضوره خلف الترجمة أو متجاوزًا إياها، فهو دائمًا قائم باعتباره المحك، بل – وهو الأهم – يحتفظ بسلطته القصوى. ونقول بتعبير آخر إن الترجمة لا تقوم أبدًا باعتبارها نصًا مستقلاً، باستثناءات نادرة، والمترجم مضطر دائمًا إلى النظر من فوق كتفه إلى الأصل. ويفسر لنا هذا سر تكرار ترجمة النصوص فى الماضى والحاضر، فى الغرب، أو بالأحرى فى شتى التقاليد الغربية، إلا حين تحظى بعض الترجمات بالرضى فتُعامل معاملة الأصل تقريبًا.

وهذا، على وجه الدقة، ما حدث فى ترجمة چيروم للكتاب المقدس إلى اللغة اللاتينية (وهى التى كانت تمثل أيضًا، وإلى حد ما، تنقيحًا لترجمات سابقة) وأصبحت تعرف باسم الترجمة "الشعبية" أى (**the Vulgate**) وأُعلن أنها الصورة الرسمية للكتاب المقدس للكنيسة الكاثوليكية الرومانية. ومثل هذا الإقرار من جانب السلطة يزيد من دعم غموض مكانة هذه الترجمة، بحيث يمكن رفع منزلتها لتصل إلى مرتبة الأصل، حتى وإن تكن أساسًا ترجمة. ويوضح هذا أيضًا سبب القيود الشديدة المفروضة على الترجمة فى الغرب، وكان ذلك على وجه الدقة لأنها كانت تعتبر أيضًا موطن الضعف المحتمل فى هيكل السلطة. إذ ما عسى أن يكون عليه الحال لو اتضح أن النص الذى يمثل أساس ثقافة ما يتسم بوجود أخطاء ولو فى بعض أجزائه على الأقل؟ إن وجود مثل هذه الأخطاء فيه قد يؤدى إلى تقويض أسس السلطة ذاتها. ولا عجب إذن أن حاولت الكنيسة الكاثوليكية إثناء المترجمين (بالتخويف) ومنعهم (بالقسر والإعدام) من وضع ترجمات للنص المذكور إلى

اللغات القومية المختلفة فى أوروبا. أو إجراء أية تعديلات تنقيحية لهذا النص نفسه فترة لا تقل عن عشرة قرون، وإن لم تصادف النجاح الكامل فى تحقيق هذه الغاية.

ومن الواضح أن السلطة قامت بدور معين فى ترجمة النصوص البوذية المقدسة إلى اللغة الصينية، ويذكرنا الباحثون بعبارة "داوآن" التى تقول ما معناه "إن قضية البوذية لن تتقدم من دون دعم الملك لها". ولكن، خلافا لما حدث فى الغرب، نجد أن ترجمة النصوص البوذية المقدسة فقدت رعاية الدولة لها فى الصين بعد نحو ثلاثمائة سنة، وأن الدعم الرسمى لنص الكتاب المقدس المذكور، على الأقل من جانب الكنيسة الكاثوليكية الرومانية، لايزال قائما إلى اليوم. والواقع يقول إن النص المذكور ظل قائما دون أن يطعن أحد فيه حتى القرن السادس عشر، عندما نشر إرازموس ترجمته "للعهد الجديد"، وإن كان قد اشترط ألا يقرأ ترجمته إلا العلماء، وأن تظل الترجمة "الشعبية" سارية بين أيدى الناس.

ولم تكن الترجمات الغربية الأولى للكتاب المقدس إلى اللغات القومية المختلفة فى أوروبا تضع الأصل فى موقعه التاريخى إلا حين تخرج عن نطاق اللاهوت وتدخل فى مجالات الأدب. فكانت عندما تكف عن التظاهر بالترجمة بالمعنى الدقيق لتحويل الشفرة اللغوية، كما يسميها فيرمير، تصبح بمثابة إعادة سرد "لملاحم الكتاب المقدس"، على نحو ما يطلق عليها فى كتب التاريخ المكتوبة بالإنجليزية القديمة، وآداب اللغة الألمانية الرسمية القديمة. ويتضح هنا من جديد مدى التشابه مع التقاليد الصينية، على نحو ما يحدث كثيرا عند المقارنة مع بعض عناصر التقاليد الغربية التى لم تصل قط إلى حد السيادة، أو التى كانت سيادتها قصيرة العمر نسبيًا. وربما كان أقرب نوع إلى التقاليد الصينية فى الغرب هو ما حدث خلال الفترة القصيرة التى سادت فيها فى فرنسا موجة ترجمات "الخيانة الجميلة"، والمؤكد أن هذا النمط من الترجمة لم يشع إلا خارج النطاق الدينى/ اللاهوتى، ولكن سيادته كانت تعتمد على موقف شبيه بالموقف السائد فى التقاليد

الصينية، أى اعتبار ثقافتيا الثقافة الرئيسية، وما يصاحب ذلك من التكييف الثقافى "للآخر" على ضوء هذه الثقافة وحدها. وأما المثل الأعلى للترجمة التى لا تتغير لكلمة الإله، لأنها كلمة الإله، فما زال يعيش إلى الآن فى الغرب فى صورة مفهوم الترجمة الأمينة.

ما الذى يمكن أن تدلنا عليه مقارنة مثل المقارنة التى حاولت هنا إجراءها عن ظاهرة الترجمة في ذاتها؟ الأمر الأول والأوضح أن الترجمة تمثل مجالاً يتسم بسعة شديدة ويفوق إلى حد بعيد مجرد النشاط التقنى للترجمة. وإذا شئنا التعبير بكلمات أشد صرامة قلنا إن تأثير اللغة فى الترجمة تأثير هامشى وحسب، فهو فى أفضل حالاته يعادل تغيير الشفرة. فالواقع أن العوامل التى تشكل أسلوب تحديد إحدى الثقافات للترجمة عندها عوامل مستقلة عن اللغة، فيما يبدو، ولكنها مرتبطة بالثقافة إلى حد بعيد. وهذه العوامل تتضمن السلطة، سواء كانت فى أيدى الكنيسة الكاثوليكية الرومانية أو فى أيدى أباطرة أسرات "هان"، أو "سوى" أو "تانج"، وأيضا الصورة الذاتية للثقافة، ودرجة تجانس ثقافة ما أو عدم تجانسها، وربما كان أقوى هذه العوامل كلها يتمثل فى أمر أتردد فى الاعتراف به بعد هذا العرض المسهب فى إطار رصد الأنساب المقارنة، ألا وهو المصادفة! أفليس لنا أن نتساءل عما كان يمكن أن يكون عليه الحال لو أن المترجمين الصينيين للنصوص البوذية المقدسة كانت لديهم نصوص مكتوبة يعالجونها منذ البداية؟

ملاحظة:

١- أود أن أقول إننى أدين بدين كبير إلى شخصين فيما كتبته. الأول زميلى الألمانى هانز ج. فيرمير، الذى وضع تاريخا للترجمة يشهد بتبحره الشديد ويميزه إلى حد ما عن غيره، وهو الذى يسميه تاريخ الترجمة فى

الغرب، إذ جعلنى هذا الكتاب أفكر – وفى بعض الحالات أعيد التفكير – فى الكثير من القضايا الجوهرية المرتبطة بالموضوع المطروح. والآخر طالب دراسات عليا عندى يدعى يان يانج، وهو أصـــلاً مـــن شـــنغهاى ويعمل حاليا فى مدينة أوستن، إذ إن رسالته للـدكتوراه عــن التفكيــر الصينى حول الترجمة قدمت لى نظرات ثاقبة جديدة.

الفصل الثانى

متى لا تكون الترجمة ترجمة؟

سوزان باسنيت

يزداد التركيز باطراد على استكشاف العلاقة بين ما يسمى "الترجمة" وما يسمى "الأصل" فى المناظرات حديثة العهد حول الترجمة، وهى مناظرات تتعلق حتمًا بقضايا السلطة والقوة، ويتجه تيار فكرى معين بصورة تقليدية إلى اعتبار الترجمة انتهاكًا، أو خيانة، أو أنها نسخة أقل قيمة من الأصل ذى الأولوية. ويركز تيار فكرى آخر على الترجمة نفسها، وقد رأينا فى السنوات الأخيرة أن دريدا (وغيره) يعيد قراءة ڤالتر بنيامين ويحتفى بالترجمة باعتبارها "الحياة الأخرى" للنص المصدر، وسبيله إلى البقاء، أو العودة إلى الحياة فى صورة أخرى. بل إن دريدا يقول إن الترجمة تصبح الأصل من الناحية الفعلية (دريدا، ١٩٨٥). وهذه نظرة يقبلها العقل تمامًا إذا ذكرنا كيف يُقبل القراء على النص المترجم. فعندما نقرأ توماس مان أو هوميروس، ولا معرفة لدينا بالألمانية ولا اليونانية القديمة، فإن ما نقرؤه هو الأصل من خلال الترجمة، بمعنى أن الترجمة هى الأصل بالنسبة لنا.

ويتجلى التحول فى التركيز من الأصل إلى الترجمة أيضًا فى المناقشات حول مدى ظهور المترجم [فى النص المترجم]، إذ يدعو لورنس ڤينوتى إلى ترجمة تركز على المترجم، مصرًا على ضرورة إظهار المترجم لنفسه فى النص (ڤينوتى

١٩٩٥) وتقول باربرا جودارد إن المترجمة "النسوية" يجب أن تعرض مظاهر تلاعبها بالنص، واستعراض "معالجتيا الأنثوية" (جودارد ١٩٩٠). والحق أن هذه الآراء ليست ثورية إلى حد الشطط، بل إنها تصف على وجه الدقة ما دأب المترجمون على أدائه قرونا طويلة، ويكفى أن نذكر التلاعب الفذ من جانب تشابمان بنص هوميروس فى القرن السادس عشر، أو الصورة التى ترجم بها "دى لا موط" النص نفسه بعد قرن واحد، حتى أن مترجمى الماضى لم يصادفوا أية صعوبة فى إثبات وجودهم فى ترجماتهم بكل ثقة. وعلى الرغم من الدعوات المعارضة لهذا فإن كثيرا من المترجمين قد تعمدوا إثبات وجودهم بصورة بالغة البروز حقًا فى النصوص التى أنجزوها.

ولننظر فى قصة بورخيس العبثية وعنوانها "بيير مينار، مؤلف دون كيخوته"، فهى تُذكرنا وتنبِّهنا إلى استحالة التطابق بين الترجمة والأصل (بورخيس ١٩٦٤). إذ إن بطل قصة بورخيس يرمى إلى كتابة صورته الخاصة لرواية دون كيخوته فى القرن العشرين، وتحكى القصة كيف ينطلق لتحقيق ذلك. ولما كان يريد أن يبدع نصًا مطابقًا للأصل، فإن عليه أن يعيش حياة مطابقة لحياة المؤلف الأصلى، وهو ما يعنى أن يحيا مرة أخرى حياة ثيربانتيس بكل تفاصيلها، ما دام ذلك وحده يضمن له أن يرجو النجاح. وتقول القصة إنه ينجح بل يكتب رواية تطابق الأصل فى كل كلمة.

وقصة بيير مينار تبين مدى سخف أى مفهوم عن التماثل بين النصوص. فإن بورخيس لا يستخدم كلمة "الترجمة" قط، ولكن قصته تدور حول الترجمة، على الرغم من ذلك. والافتراض المضحك الذى يعبر عنه بيير مينار يفصح عن حمق يوازى حمق أى مترجم يعتقد أنه يستطيع إخراج نص معادل إلى حد المطابقة للنص الأصلى بلغة أخرى. فالذى يحدث فى الواقع أن علامات مشاركة المترجم فى عملية النقل ما بين اللغتين قائمة على الدوام، ويستطيع فكَّ شفرة هذه العلامات أى قارئ يفحص عملية الترجمة.

لقد كافح المبحث الجديد، أى دراسات الترجمة، وإن كان من الأفضل أن نسميه المبحث البينى الجديد، حتى يشغل مكانا بين الدراسات الأدبية، وعلوم اللغة، والعلوم الاجتماعية، وتعرض فى غضون هذا الكفاح لتغيرات كثيرة. فقد انطلق مبحث دراسات الترجمة من المرحلة التى كان يحاول فيها كسب الاعتراف بوجوده، حتى وصل الآن إلى مرحلة اكتسب فيها صفة الحرباء. ألا وهى القدرة على تغيير لونه وشكله. وتحويل ذاته إلى عدة أشياء مختلفة. وهذا محتوم، فالخطوط التى كانت يوما واضحة أصبحت الآن مشوشة ويصعب فك شفرتها. وعندما وُلد المبحث فى أوائل السبعينيات، كانت الحرب الباردة لاتزال قائمة، وإن بدت بوادر انفراج فيها، وكانت بلدان حافة المحيط الهادئ لم تصعد بعد إلى موقع التفوق الاقتصادى العالمى، وكانت حرب فيتنام لا تزال مندلعة. وكان الاتحاد الأوروبى لا يزال يحاول تثبيت أركانه، ويستطيع المرء أن يواصل سرد الاختلافات الكبرى التى تميز ذلك الزمان عن عصرنا، بلا نهاية. كان عالم السبعينيات دنيا مختلفة. لم نكن قد اكتشفنا الفيديو بعد، ناهيك بالإنترنت. وهكذا فإن المناظرات الأولى حول الترجمة كانت لا تزال، من جوانب عديدة، نفس المناظرات التى كانت دائرة على امتداد معظم سنوات القرن العشرين. وهى مناظرات حول الأمانة والتعادل ومعنى الاختلاف الثقافى. وقد وصلنا إلى نقطة تحول فى دراسات الترجمة، حيث نشهد جميع أنواع المفاهيم المتغيرة والمتضاربة للترجمة، وهى تتعرض لإعادة التقييم والتنقيح. ولما لم يعد لدينا أى اتفاق فى الرأى حول مداخل الموضوع (إن كان قد وُجد اتفاقٌ من قبل حقاً!) فمن المهم أن ننظر إن كان لدينا اتفاق فى الرأى حول التوقعات. وهنا أطرح مصطلحا لا يدخل عادة فى المناقشات حول الترجمة. وذلك المصطلح هو التواطؤ.

التواطؤ مع النص

عندما نتواطأ مع شىء فنحن نسايره، ونتفق معه. ولكن إلى حد معين وحسب. ففى العلاقات المنزلية العنيفة كثيرا ما توجد درجة من التواطؤ بين

شريكى الحياة، وهو تواطؤ يجعل من أعسر الأمور على المعالجين النفسانيين أن يفصلوا بوضوح بين "الصواب" و"الخطأ" بصورة مطلقة. كما أننا جميعًا نتواطؤ مع بعض الأشياء بطرائق مختلفة. ومن المحتمل أنه ليس من بيننا من يعيش حياة تتسم باختيارات أخلاقية واضحة شفافة فى كل يوم من دون أن تنشأ فيها إشكاليات منوعة. وبناء على هذا فإنه يوجد ما يسمى التواطؤ بين القرّاءِ والكُتّابِ، وهو الذى لَفَتَ الأنظارَ إليه بعضُ أصحاب النظريات الأدبية. فإن رولان بارت، على سبيل المثال، يدعونا إلى إعادة النظر فى دور المؤلف وسلطته فى صنع النص قائلاً:

> **النص نسيج من مقتطفات مأخوذة من مراكز ثقافية لا تحصى... وتنحصر السلطة الوحيدة (للمؤلف) فى مزج الكتابات، وفى مواجهة بعضها بطريقة تمنع الارتكاز على أية واحدة منها...**
>
> **(بارت، ١٩٧٧)**

وكانت مقالة بارت عن موت المؤلف سببًا فى إغضاب القراء وابتهاجهم، فبعضهم حذا حذو هارولد بلوم، ولم يتخلوا عن القلق قط إزاء قضية التأثير، ولم يقدروا على استساغة حرية النص، وفق مذهب بارت. ولكن تراه يقول أى شىء ثورى إلى حد بعيد، حين ننظر إلى هذه المقالة اليوم؟ أليس من الواضح أن جميع النصوص نسيج من المقتطفات، إذ كيف يمكن لأى شىء أن يكون "أصيلاً" حقًا إلا إن كان مبدعه شخصًا لم يصادف عمل شخص آخر قط؟ ولا شك أن شعر إميلى ديكنسون رائع مثير ونحن ندعوه "أصيلاً"، ولكن على الرغم من أنها عاشت حياة أقرب إلى عزلة النُسّاك فإنها قد قرأت شتى ألوان النصوص والشذرات، وتتوالى فى أشعارها أصداء كل ما قرأته. ونستطيع استشفاف أصداء أدبية فى أعمال كل الكتاب. وعلى غرار ذلك لن تتشابه ترجمتان، كما نعرف جميعًا، لأن شذرات من قراءاتنا الفردية تتتابع من خلال قراءتنا وترجمتنا. فالاختلاف عنصر من عناصر بناء عملية الترجمة، سواء كان ذلك على المستوى المُوجّهِ للكاتب أو للقارئ.

فإذا انتقلنا إلى قضية متى لا تكون الترجمة ترجمة، وجدنا أن مصطلح "التواطؤ" يفيدنا خير فائدة، ما دمنا نتواطؤ باعتبارنا قراء، مع استخدامات ذلك المصطلح، أي "الترجمة"، وهو مصطلح يميز نمطا من أنماط الممارسة النصية عن سواه. ومن خلال تظاهرنا بأننا نعرف ما الترجمة، أي إنها عملية تتضمن النقل النصي عبر هوة تفصل بين لغتين، نربط أنفسنا بمشكلات الأصالة والصدق، والسلطة والملكية، والهيمنة والخضوع. ولكن هل نستطيع التيقن دائمًا أننا نعرف ما الترجمة؟ وهل الشيء الذي ندعوه الترجمة نفس النوع من النصوص دائمًا؟

الترجمة الكاذبة

يناقش جيديون توري، في مقال مهم، قضية "الترجمة الكاذبة"، أي النص الذي يزعم كذبًا أنه ترجمة. ويقول توري إن بعض الكُتّاب يلجأون إلى استخدام مصطلح "الترجمة" في وصف نصٍ أنشأوه بداية بأنفسهم، ويقيم الحجة على أن استخدام ما يسميه "الترجمات الوهمية" يعتبر وسيلة مُيسَّرَة لإدخال تجديدات معينة في أحد النظم الأدبية، "خصوصًا حين يبدي ذلك النظام مقاومة لأي انحراف عن النماذج والمعايير المعتمدة" (توري، ١٩٨٥). والمثال الكلاسيكي لهذا اللون من الترجمة الكاذبة هو النص الذي كتبه ماكفيرسون في القرن الثامن عشر وزعم أنه ترجمة لأشعار أوسيان [الشاعر الذي عاش في القرن الثالث للميلاد في اسكتلندا وكان يكتب باللغة الغيلية] وقد حقق النص نجاحا ساحقًا في شتى أرجاء أوروبا في أعقاب الثورة الفرنسية، كما كان تأثير هذه الترجمة الوهمية التي نشرها ماكفيرسون تأثيرًا واسع النطاق في عدة آداب، على الرغم من موقعه المغمور نسبيًا في التقاليد الأدبية الإنجليزية.

ويقول توري أيضا إن ظاهرة الترجمة الكاذبة ليست بالندرة التي تبدو بها، وإن كانت أقرب إلى الهامشية في الأدب الحديث منها إلى احتلال موقع رئيسي، ويقتصر اهتمام توري في مقاله على تحديد المعايير، ويعلق على هذا قائلا:

إذا كانت المعايير الترجمية تختلف عن معـايير الكتابـة الأدبيـة الأصلية فى الثقافة المستهدفة، وإذا كان الاختلاف يكمن فى الاتجاه إلـى زيادة التسامح فى قبول الانحرافات عن النماذج المعتمدة، كما يحدث فـى حالات كثيرة، فإنه يمكن أيـضًا قبـول اسـتخدام المعـايير الترجميـة، ولو جزئيًا على الأقل، فى تأليف نصوص أصـلية، وهـى التـى تـدخل "النظام الأدبى" تحت قناع الترجمات الصادقة، ولا تقابل نتيجة لذلك حاجز مقاومة مرتفع.

وتقول حجة تورى إن الترجمة الكاذبة تمثل لنا الأفكار المقبولة عمومًا عـن الخصائص التى تحدد الترجمة المقبولة عند جمهور الثقافة المستهدفة فى وقت مـن الأوقات. فمؤلف الترجمة الكاذبة الذى يريد إقناع قرائه بأنها فعلاً كذلك لا بـد أن يأخذ فى اعتباره توقعات من يمكن أن يقرؤوها. وبعد ذلـك يميـز تـورى بـين ترجمات **النصوص الأدبية** وبين **الترجمة الأدبية**، قائلاً إنه على الرغم من بعـض التداخل بينهما، فإن هذين النوعين مـن النـصوص يتوسـلان بمنـاهج مختلفـة ولهما أهداف مختلفة، وهو ما يستتبع أن تختلف بالضرورة الأسئلة التى يطرحانهـا على الباحثين.

ويتضح لنا من متابعة ما يقول به تورى أن "الترجمة الوهمية" من الأعراف التى رسخت منذ زمن طويل، وأن ضروب هذا النوع جديرة بزيادة الاهتمام النقدى عما حظيت به إلى الآن. إذ إن قصة پيير مينار عند بورخيس سوف تتسم بطـابع عبثى مضاعف، عندما نذكر أن ثيرباتيس نفسه قد استخدم حيلة الترجمة الوهميـة فى روايته. ومن الصحيح أيضًا أننا، نحن القراء، نتواطؤ مع فكـرة معينـة عـن الترجمة فى شتى ألوان أساليب قراءاتنا. وسوف تنظر هذه المقالة، بإيجـاز، فـى بعض أساليب القراءة المذكورة والأنماط المختلفة للترجمة الكاذبة.

المصدر غير الصادق

طُبعت رواية وفاة آرثر التى كتبها توماس مالورى فى مطبعة كاكستون عام ١٤٨٥. ويشرح كاكستون فى تصديره أن المادة الخاصة بآرثر كانت قد تكاثرت باللغة الفرنسية، واللغة الولزية، كما كان بعضها بالإنجليزية، ولكنه كلف مالورى بأن يصنع منها نصًا جديدًا، قائلاً:

> **وهكذا فإننى، من باب محاكاتى لما نُشر بإيجاز فى الآونة الأخيرة باللغة الإنجليزية، مستعينًا بالذكاء البسيط الذى وهبه الله لى، وبفضل جميع اللوردات والسادة النبلاء وتصحيحهم إياى، أقدمت على طبع كتاب يتضمن القصص التاريخية النبيلة للملك آرثر المذكور وبعض فرسانه، استنادًا إلى نسخة تسلمتها، وكان السير توماس مالورى قد أخذها من كتب فرنسية معينة، واختزلها إلى اللغة الإنجليزية.**

ولنتأمل كلمة **اختزلها**: ذلك المصطلح الغريب فى هذا السياق. ما الذى يقول كاكستون إنه وافق على طبعه، على وجه الدقة؟ هل هو ترجمة أم تجميع أم شىء آخر؟ وهل هذا يهم؟ المؤكد أن المسألة لم تكن تهم المؤلف (إن كان من الممكن اعتباره مؤلفا) أو من تولى الطباعة، أو القراء عند نشر الكتاب أول مرة. إن **وفاة آرثر** نص يمثل إعادة سرد لحشد من المادة القصصية. إنه إعادة كتابة، وعلينا أن نتذكر فى هذه اللحظة أن أندريه ليفيفير كان يدعو، بصورة متزايدة، إلى وصف الترجمات بمصطلح آخر وهو "إعادة الكتابة"، وذلك أولا لرفع مكانة المترجم وثانيا لتفادى أوجه القصور فى مصطلح "الترجمة".

وإذا نظرنا إلى ذروة هذا العمل الضخم، أى وفاة آرثر فعلاً، وجدنا شيئًا بالغ الغرابة. لقد جُرح آرثر فى المعركة ضد موردريد، والسير بديفير هو الشاهد الوحيد على وفاته، أثناء قيام ثلاث سيدات بحمله فى سفينة. والمرء قد يتوقع وصفًا مسهبًا للحظات آرثر الأخيرة، ولكن القصة تتناول نهايته فيما قد يكون عجالة سريعة:

> **وهكذا لم أجد قط كتابات عن آرثر تزيد على هذا فى الكتب المؤلفة، ولم أجد ما يزيد على موته المؤكد المذكور فيما قرأت قط، إلا أنه نُقل فى سفينة فيها ثلاث ملكات على هذا النحو؛... ولم أعثر قط على المزيد عن وفاة آرثر، غير أن السيدات أتين به إلى مكان شعائر دفنه، ويشهد على دفنه فى ذلك المكان ناسكٌ كان يومًا ما أُسْقُفًا لكنيسة كنتربرى، ولكن الناسك لم يكن يعلم علم اليقين أن المدفون كان حقًّا جسد الملك آرثر، وهذه الحكاية هى التى أمر السير بديفير، أحد فرسان المائدة المستديرة، بكتابتها.**

هذه فقرة باهرة، فالمؤلف يزعم، فيما يبدو، أنه يستقى روايته من عدة مصادر، ويقول، فيما يبدو، إن هذه المصادر "صادقة" أى حقيقية على نحو ما. ولكنه يزعم أيضًا أن السير بديفير، وهو شخصية خيالية، أمر بكتابة الحكاية. فأى حكاية يتحدث عنها؟ هل هى قصة موت آرثر التى زعم لتوه أنه استقاها من مصادر مختلفة؟ هل هى النص الذى يكتبه؟ أم تُرَاهُ يزعم وجود مصدر صادق آخر، أى وجود مصدر يمكن أن يَنْسَبَ آخر الأمر إلى بديفير؟ ويا لها من طريقة عجيبة لإنهاء قصة وصل بناؤها إلى لحظة تحقيق العنوان وهو وفاة آرثر! أى إن مالورى يزعم وجود مصادر صادقة ثم يتعمد تشويش جميع الآثار التى

يمكن أن نقتفيها للوصول إلى تلك المصادر. ونحنْ القراء نتواطؤ مع هذا، لأنه من الحيل الجوهرية فى رواية القصص. وهى الحيلة نفسها التى يستخدمها هنرى جيمز فى روايته **زيادة الضغط**، على سبيل المثال، إذ يروى الراوى كيف أنه سمع قصة من شخص كان قد سمعها من المربية التى تعتبر بطلة القصة، وهى الحيلة التى يعيد بورخيس استخدامها المرة تلو المرة فى قصصه القصيرة، وبذلك يتعمد الطعن فى وجود حقيقة مطلقة أو مصدر لا يرقى إليه الشك.

فلنقل إذن إن هذه الحيلة الأدبية، أى المصدر المفترض الذى يستحيل على القارئ أن يتحقق من صدقه إطلاقًا، حيلة كلاسيكية كُتِبَ لها البقاءْ على مَرِّ القرون، وإنها من الأعراف القوية التى تستخدم فى الروايات البوليسية أو قصص الرعب على الدوام، باعتبارها قادرة على زيادة تشويق القارئ. وتُستَخدَمُ هذه الحيلة فى وفاة مالورى إطارًا للقصة كلها، وداخل القصة نفسها. والقارئ يعلم ويجهل أن مالورى لم يكن يترجم أى شىء، فالذى يحدث هو أننا نتواطؤ منذ البداية مع زعم الناشر أن مالورى انطلق فى عمله من مصدر صادق، ثم نسمح للمؤلف أن يتلاعب بنا من خلال مراحل القصة، حتى فى أصعب اللحظات، لحظة موت البطل.

وفكرة وجود مصدر صادق أو أصلى خارج النص من الحيل المعتمدة فى قص القصص. ومزاعم كون النص ترجمة صورة أخرى من صور هذه الحيلة، والعمل الملحمى الذى كتبه مالورى يفترض أن عند القراء وعيًا بمجموعة المواد الخاصة بآرثر والتى كانت قائمة من قبل بعدة لغات ويتناقلها الناس جيئة وذهابًا فى أرجاء أوروبا. وأما السؤال المطروح فهو إن كان لنا أن ندعو هذا النص ترجمة، فعلى الرغم أنه يفترض مقدَمًا وجود أصل فى مكان آخر ويزعم أنه ترجمة لذلك الأصل، فليس الأصل نصًا واحدًا بل مجموعة من المواد بلغات عديدة.

الترجمة الذاتية

ويقدم لنا ما يسمى بالترجمة الذاتية بُعْدًا آخر من أبعاد السؤال متى تكون أو لا تكون الترجمة ترجمة. كان المشهور عن صمويل بيكيت أنه يكتب بالفرنسية والإنجليزية، ويزعم أحيانًا أنه ترجم بنفسه نصوصه. وله مجموعة تتضمن أربع قصائد قصيرة نشرها عام ١٩٦١ بعنوان أربع قصائد، ونجد فيها النصوص الفرنسية والإنجليزية على صفحات متقابلة. وكون النصوص الفرنسية مطبوعة على الصفحات اليسرى يشير إلى أن القصائد كتبت أوّلاً بتلك اللغة. وتقول ملاحظة في الهامش للقارئ إن المؤلف هو الذي ترجم القصائد من الفرنسية.

والفوارق بين الصورتين الفرنسية والإنجليزية لهذه القصائد جذابة، ولكنني سوف أركز – في حدود ما ترمي إليه هذه المقالة – على سطر واحد فقط، فالقصيدة الرابعة في المجموعة بالفرنسية "ليت أن حبيبي يموت" تتكون من أربعة أسطر، يعبر الشاعر في السطر الأول منها عن تمنيه وفاة حبيبه، ويرسم السطر الثاني صورة المطر الهاطل على المدفن. والسطر الثالث يجعل المطر يتساقط في الشوارع التي يسير فيها الشاعر، وينتقل السطر الرابع إلى الحبيب الميت، ولكن في صورتين مختلفتين اختلافًا عجيبًا، فالصورة الفرنسية تقول "وهو يبكي من كان يعتقد أنه يحبني"، والإنجليزية تقول "وهو ينعى أول وآخر من أحبوني". فالمعنى يختلف اختلافًا كاملاً بين اللغتين. فهل تعتبر الصورة الإنجليزية ترجمة إذن؟ إن السطر الأخير لا يقتصر فيما يظهر على كونه إعادة كتابة، بل إنه يمثل إعادة تفكير كاملة في المفهوم الأصلي.

والطبعة التي تظهر فيها هذه القصائد تنص صراحة على أن الصورة الإنجليزية ترجمة، ولكن هذا الاختلاف في المعنى يجعلنا نسأل: هل نستطيع نسبة

أية سلطة على الإطلاق "للأصل"؟ بل إن لنا أن نسأل أيضا إن كان يوجد "أصل"، إذ إن طبع هاتين الصورتين جنبا إلى جنب يعنى أننا نقرأ النصين و"نتعامل" مع العلاقة الجدلية بينهما، ولو أنهما نشرا منفصلين لقرأنا أحدهما فقط ورضينا، ولكننا ما إن نسمعُ أن النص الإنجليزى ترجمة للنص الفرنسى حتى نواجه مشكلة "صدق "الأصل". ويتمثل أحد الحلول لهذه المعضلة فى إنكار وجود أى أصل هنا، ومن ثمّ إنكار وجود ترجمة، بل افتراض أن لدينا صورتين للنص نفسه تصادف وحسب أن كتبهما نفس المؤلف بلغتين مختلفتين.

اختراع إحدى الترجمات

ولنتحول الآن إلى حالة تلقى الضوء على صعوبة تعريف الترجمة. ففى عام ١٨٨٠ نشر برنارد قواريتش كتابا بعنوان **قصيدة الحاج عبده اليزدى**، وتقول صفحة العنوان إن النص قد ترجمه وكتب حواشيه صديق وتلميذ للمؤلف، وهو شخص يدعى ف. ب. ويزعم التصدير الموجه إلى القارئ أن النص "يهدف إلى أن يكون سابقا لزمانه" ويشير إلى أن التفاصيل الخاصة بالقصيدة ومؤلفها مدرجة فى آخر الكتاب.

وهذه التفاصيل زاخرة إلى أقصى حد. فالقصيدة تشغل ٥٨ صفحة والحواشى ٤٠ صفحة أخرى. وتقول الفقرة الأخيرة فى الحواشى ما يلى:

> **هنا ينتهى نصيبى من العمل. ولقد كان، بصفة عامة، هانلاً. إذ إننى حذفت، كما يرى القارئ، فقرات شعرية منوعة، وغيرت ترتيب فقرات أخرى. ولم يترَجمْ النصُ حرفيًا فى أى جزء منه، بل أُضفيت لمسة أوروبية مألوفة على الكثير من المشاعر التى رأيت أن طابعها الشرقى أكثر مما ينبغى. ولما كان البحر الشعرى الذى استعمله الحاج عبده هو**

البحر الطويل، فقد رأيت من المستحسن الحفاظ على هذه الخصيصة، وأن آتى بالقوافى الساذجة غير البارزة نفسها فى الأصل. فليعش وليزدد قوة!

(ف. ب.، ١٨٨٠)

والواقع أن النص لم يترجمْ حرفيًا "فى أى جزء منه"، لأنه لم يترجم على الإطلاق. والتوقيع ف. ب. ليس إلا ريتشارد فرانسيس بيرتون، المترجم والمكتشف الجغرافى، والذى كان من أوائل علماء الأنثروپولوچيا (وعلماء السلوك الجنسى) ومن أكبر اللغويين الموهوبين فى زمانه. ونشرتْ القصيدة بتوقيع ف. ب. (فرانك بيكر، الأنا الثانية له) فى ١٨٨٠ نفس العام الذى شهد نشر ترجمته للملحمة البرتغالية لوسيادا. وقد استغرقه مشروع الترجمة المذكور إلى الحد الذى جعله ينشر فى العام التالى دراسة عن مؤلف الملحمة "كامونيس" فى مجلدين، وتعليقًا على الملحمة. ولما كان مترجمًا لوذعيًا فلماذا اختار أن يخفى هويته باعتباره مؤلف **القصيدة** وأن يبذل ذلك الجهد الجبار فى اختراع شخصية وهمية لنفسه، بما فى ذلك تلك الحواشى التفصيلية؟

وزعمت زوجته إيزوبيل أنه كتب هذا "العمل الرائع"، على نحو وصفها له فى تصديرها لطبعة عام ١٨٩٤، فى عام ١٨٥٣ بعد عودته من مكة المكرمة. ولو كان هذا صحيحًا فإنه يكون قد كتبها قبل نشر **رباعيات عمر الخيام** التى ترجمها فيتزچيرالد وحظيت بشعبية هائلة بما يزيد على أربع سنوات. ولو صح هذا لكان بيرتون، لا فيتزچيرالد، هو الذى قدم التصوف الفارسى إلى القراء الإنجليز. ولكن فرانك ماكلين، الذى كتب سيرة حياة بيرتون، لا يصدق ذلك على الإطلاق. إذ يقول إن إيزابيل "تكذب كذبًا فاحشًا" فى جهودها الجبارة لإخفاء الحقيقة وهى أن بيرتون كتب هذا النص فى عام ١٨٨٠، ويقول إن فى النص أصداء لفظية من ترجمته لكامونيس، إلى جانب آثار من كونفوشيوس، ولونجفلو، وأرسطو، وپوپ، وداس كبير، وپالومبال، وبطبيعة الحال من ڤيتزچيرالد (ماكلين،

١٩٩٠). ويقول إن بيرتون لجأ إلى هذه "الفزورة" المعقدة لا لشيء إلا لأنه "شعر أن القصيدة سوف توزن جنبًا إلى جنب مع الرباعيات ويكتشف الناس أن القصيدة أقل وزنًا". ولكن الواقع يقول وحسب إن ڤيتزچيرالد كان شاعرًا أفضل من بيرتون.

ومن الصعب الحسم على وجه الدقة فى الفئة التى ينتمى إليها هذا النص. فلنا أن نصفه بأنه ترجمة كاذبة، وإن لم يكن الهدف، فيما يبدو، إدخال أى تجديد فى النظام [الأدبى] المستهدف. ولنا أن نصفه بأنه تزييف أدبى، ولكن ذلك لا يبدو كافيًا هو الآخر. فالذى لدينا كاتب قضى عمره فى ترجمة نصوص من ضروب منوعة من اللغات، وحاول تجربة كتابة نص كان من المحال أن يكتبه من داخل نظامه الأدبى الخاص. وإذن فلابد أن يعتبر ترجمة، لأننا إن لم نفعل لم نجد له مكانًا داخل النظام الأدبى الإنجليزى. وقد يعنى ذلك أنه يمكن وصفه بالمحاكاة، ولكن الحواشى المستفيضة التى لا تنحو نحو السخرية بأية حال ولا بد من أخذها مأخذ الجد، قد وُضعت، فيما يظهر، لإضفاء درجة أكبر من الصدق على القصيدة، وكذلك كى تسمح له بالكتابة بطريقة لم يكن النظام الأدبى الإنجليزى ليسمح بها، كما أن وصف العمل بالترجمة أتاح له إدراج الحواشى المفصلة التى استمتع، فيما يبدو، بكتابتها أقصى استمتاع، إذ لم يكن ليستطيع إلحاق مثل هذه الحواشى بعمل من إبداعه، وهكذا اضطر إلى التظاهر بأنه شخص يختلف عمن أبدع نصه الخاص حتى يقدم ذلك النص بالطريقة التى أرادها.

أدب الرحلات والترجمة

أدى النجاح الهائل لأدب الرحلات، خصوصًا فى البلدان الناطقة بالإنجليزية إلى الزيادة المطردة فى دراسته، فقد لفتت البحوث فى مذهب ما بعد الاستعمار الأنظار إلى الخطاب الإمبريالى المضمر فى كمٍّ كبير من أدب الرحلات، ما

دام كُتّابُ هذا الأدب يرسمون صورهم للثقافات الأخرى للاستهلاك المحلى، وبذلك يضعونها فى موقع "الآخر". وقد يبدو وصف إحدى الرحلات بريئا، لكنه يتسم دائمًا ببُعْد أيديولوچى، إذ إن الرحالة يعالج مادته من منظور معين، ألا وهو منظور غير المنتمى إليها (على الأقل خلال زمن الرحلة ومكانها)، ويوجه ما يكتبه إلى الجماعة التى ينتمى إليها فى وطنه. ويلخص مادان ساروپ، انطلاقا من مذهب إدوارد سعيد، التناقض الكامن فى أدب الرحلات قائلاً:

> **من المهم، من ناحية معينة، أن يترك المرء وطنه للدخول فى ثقافة الآخرين، ولكن ذلك، من ناحية أخرى، لا يرمى إلا إلى عودة المرء إلى ذاته ووطنه، فيحكم على خصائصه ونقائصه ويضحك منها. فالأجنبى يصبح، بتعبير آخر، الشخص الذى يُفَوِّضُ إليه ذهن الفيلسوف ذى النظرات النفاذة الساخرة، أى قرينه أو قناعه.**
>
> **(ساروپ، ١٩٩٤)**

ومن الجوانب الجذابة بصفة خاصة لفك الشفرة المعقدة لأدب الرحلات الدور الذى تنهض به الترجمة، فما دامت النصوص موجهة إلى القراء الذين يُفترض أنهم محرومون من الاطلاع على الثقافة التى يصفها الرحالة، فلا بد أن يشير النص إلى الاختلاف اللغوى. ومن ثم فإن من الحيل الشائعة استخدام الإنجليزية "الهجين" [خصوصًا فى الشرق الأقصى]. ففى وصف ردموند أوهانلون للرحلة التى قام بها مع چيمز فينتون لجبال بورنيو [فى إندونيسيا] نجد أن المرشدين السياحيين يتكلمون لغة إنجليزية ناجمة بوضوح من خيال الكاتب الملتهب، كما تبين هذه الفقرة:

> **"اسمع يا ليون. ما هذه الأشياء بحق الجحيم؟"**
>
> **فقال ليون "ممتازة. نحفظها فى الملح حتى نبلغ هذا المكان البعيد. إنها**

الثعابين الصغيرة التى تعيش داخل الأسماك. ما تسميها؟"

وقلت "ديدان! يا ربى!"

فقال ليون "ديدان يا ربى. ممتازة"

(أوهانلون، ١٩٨٤)

القصد هنا رسم صورة فكاهية لاثنين من الأوروبيين اللذين يُضطران إلى مواجهة أهوال الأطعمة غير المألوفة، وهو من المقومات الكلاسيكية لجانب كبير من أدب الرحلات. ولكن اللغة الإنجليزية غريبة، وتبدو ضربًا من اللغة المخترعة التى يُقصد بها الإشارة إلى أن المتحدث أجنبى، وهى حيلة تُفصح عن أقصى درجات التعالى، وترمى إلى نقل الإحساس بأن الحوار صادق، وتذكير القارئ بأن المتحدث يستخدم شكلاً غير مألوف من اللغة الإنجليزية. وأما احتمال كونها تسجيل صادق للُغة الإنجليزية التى يستخدمها مواطن من بورنيو فأمر مشكوك فيه.

وفى النماذج الأخرى من أدب الرحلات قد نجد حوارات تتضمن إشارات مماثلة إلى الطابع الأجنبى، أو ربما كُتِبتْ بالإنجليزية المقبولة التى تفترض لونًا من ألوان الترجمة. وكثيرًا ما يسجل كتّاب أدب الرحلات حوارات يزعمون أنها دارت بينهم وبين سكان بلدان أخرى، وفى بعض الحالات يَعْبُرُ الرحالة حدود بلدان كثيرة، ويقابل من يتحدثون بلغات مختلفة قد تزيد على عشر لغات، ولكنها تظهر فى النص مكتوبة بالإنجليزية. أضف إلى هذا أن الرحالة فى الأماكن المنعزلة يصادف، كما هو واضح، من يتكلمون لهجات محلية، وبعض كتاب أدب الرحلات يتفاخرون بأنهم تحدثوا مع الكناسين وسائقى الجمال والفلاحات العجائز. والسؤال إذن ما اللغة التى يُفترض أن الحوار يمثلها.

والوصف الكلاسيكى الذى يقدمه روبرت بايرون للرحلة التى قام بها مع رفيقه كريستوفر بحثًا عن نماذج العمارة الإسلامية المبكرة فى بلاد الفرس وأفغانستان، فى كتابه **الطريق إلى أوزيانا**، يستخدم شتى الاستراتيجيات للإشارة إلى أن الحوارات مترجمة على نحو ما. فأحيانًا يستخدم الإنجليزية الهجين، وأحيانًا يوحى بأن المتحدث يعرف الإنجليزية ويكتب الحوار بالإنجليزية الصحيحة، وفى إحدى الحالات يقدم الحوار بالفرنسية. ولكننا نجد أيضًا شتى ضروب الحوار المكتوب بالإنجليزية الصحيحة وإن كان الظاهر أنه دار بلغة أخرى. ومن نماذج هذا اللون الحوار الذى يدور أثناء الزيارة لمسجد فى مدينة مشهد. فالرجلان يجتهدان فى التنكر ويصبغان وجهيهما بلون قاتم، ولكن كريستوفر لديه لحية ذات لون فاتح، والدليل يبتكر له أسلوبًا لإخفائها، قائلاً:

همَسَ دليلُنا إلى كريستوفر قائلاً "تَمَخَّطْ من فضلك"

"لماذا؟"

"أطلب منك أن تَتَمخَّط. ضع منديلك على أنفك وتمخط. لا بد أن تُخْفِى لحيتك"

(بايرون، ١٩٣٧)

ويطيع الرجلان أوامر دليلهما، الذى يخاطبهما بلغة ناظر مدرسة إنجليزى، ويدخلان المسجد. ويقدم إليهم الدليل مزيدًا من التعليمات، بالنبرة الآمرة نفسها:

وهمس دليلنا قائلاً "والآن نقترب من الباب الرئيسى. سوف أخاطبك يا مستر بايرون عندما نخرج. وأما أنت يا مستر سايكس فأرجوك أن تتمخط وتسير خلفنا". ونهض الحراس والبوابون ورجال

الدين إجلالاً عندما شاهدوه مقبلاً، وكان يبدو منهمكًا كل الانهماك في حديثه الذى كان يشبه المونولوج الذى تقوله المأجورة التى تتولى تنظيف المنزل، وكانت نبرات الكلمات الفارسية رائعة إلى الحد الذى أبهجنى فأبديت اهتمامًا صادقًا به. "وهكذا قلت له قرقر قرقر قرقر قرقر. فرد على قائلاً تقول قرقر قرقر؟ فأجبت إننى قلت قرقر قرقر. فقال لى قرقر قرقر فقلت إننى قلت قرقر! قرقر قرقر قرقر قرقر..." وكل فرد انحنى. وألقى دليلنا نظرة من فوق كتفه ليرى أن كريستوفر كان يتبعنا، وخرجنا فركبنا سيارة بالأجرة، وسرعان ما كنا نحك وجوهنا فى الفندق لإزالة الصبغة قبل العودة إلى القنصلية.

وللقارئ الحق فى أن يتساءل عما يحدث هنا. تُرى هل يتكلم الدليل بالإنجليزية، وهى فعلاً إنجليزية صحيحة، على الرغم من وجوده فى موقف خطر حيث يسعى لإخفاء حقيقة الإنجليزيين؟ وأما حين كان يتكلم بالفارسية، وهو الذى نفترض حدوثه حتى يخدع الحراس والبوابين ورجال الدين الذين يراقبون ما يجرى، فما الذى عسانا أن نستنبطه عن مدى فهم المؤلف لما يقوله؟ والسؤال باختصار ما مدى الصدق الذى يمكن أن نجده فى هذا الحوار؟

ويُقَدِّمُ هنا عنصر الصدق، أى الوصف الصادق الذى يقدمه الرحالة لما يراه، باعتباره من العناصر الأساسية فى أدب الرحلات، فالقراء مدعوون إلى المشاركة فى خبرة حدثت فى الواقع. وعندما نقرأ وصفًا لرحلة ما، فنحن لا نتوقع أن نقرأ رواية من الروايات بل نتوقع أن المؤلف سوف يُوثِّقُ خبراته بثقافة أخرى، ولكن اختراع الحوارات يَكْثُر إلى الحد الذى يبدأ معه انحلال عنصر الصدق. ونستطيع أن نقول إن أحد الأسس التى يقوم عليها أدب الرحلات يستند إلى التواطؤ بين الكاتب والقارئ بصدد فكرة الصدق، أى إن القارئ يوافق على "تفعيل التكذيب" ومسايرة ما يتظاهر الكاتب به.

وفي عام ١٩٩٠ نشر وليم دالريمبـيل وصفه الخاص لرحلة قام بها في وسط آسيا. عنوانها **في زانادو: البحث**. ويقفو دالريمبـيل خطى بايرون، فيحكي كيف سافر مع صديقته عبر حدود بلدان مختلفة، ويقدم تفاصيل عدة حوارات فكاهية مع المسؤولين ورجال الشرطة. وفي مرحلة من المراحل، في مدينة "ساوه" في إيران، يحكي كيف أنه أقنع أحد رجال الشرطة بأن يثق فيه باطلاعه على بطاقة مكتبة جامعة كيمبريدج، إذ انبهر بها المسؤول الأجنبي إلى الحد الذي جعله يتجاهل الروتين الحكومي تجاهلاً تامًا. والمؤلف يقدم لنا هذه الحادثة التي تنتمي بوضوح شديد إلى تقاليد الكتابة الإمبريالية الفكهة، باعتبارها صادقة، شأنها شأن الحوار الذي نجده في آخر الكتاب عندما يقف الرحالان "على مسافة من كيمبريدج تبلغ نصف محيط الكرة الأرضية" ويصف المؤلف الموقع الذي يقول كولريدج إن قبلاي خان بنى فيه قصره:

> **وفي الوادي، بجوار السيارة الجيب، وقف المغول يهزون رؤوسهم. وعندما تقدمنا نحوهم، وضع مندوب الحزب أصبعه السبابة في فوده وحركه حركة دائرية ثم غمغم بكلمات باللغة المغولية. ثم ترجمها لنا قائلاً "مجانين. الإنجليز مجانين إلى أقصى حد". وقالت لويزا ونحن نعود إلى السيارة "أعتقد شخصيًا أنه قد يكون فعلاً على صواب".**
>
> **(دالريمبـيل، ١٩٩٠)**

إن أعراف أدب الرحلات تدعونا إلى قبول محادثات من هذا النوع باعتبارها حقيقية لا وهمية، ونحن دائمًا غير واثقين من قضية اللغة: هل يمكن أن يتمتع هؤلاء الرحالة بهذه المعرفة اللغوية الفائقة التي تمكنهم من محادثة أي فرد وكل فرد أثناء عبورهم القارات؟ أم تراهم يقابلون دائما وبمحض المصادفة أشخاصًا من أهالي تلك البلدان الذين يتكلمون الإنجليزية بطلاقة بل ويجيدونها إلى

حد استخدامها فى الفكاهات والإشارة إلى ما تقتصر معرفته على الإنجليز؟ إن هذه المحادثات تقدّمْ إلينا باعتبارها حقيقة وصادقة. فإذا كان المقصود أنها وقعت فعلاً، فإن صفة الصدق ينقلها اتخاذها مظهر الترجمة. ومن ناحية أخرى، نرى أن اتخاذها مظهر الحوارات المترجمة قد يقتصر الهدف منه على تشويش الخطوط الفاصلة ومنع أى أحد من استنتاج حدوث محادثة أصلا أم لا. والمطلوب من القراء أن يؤمنوا بصدق حكايات كُتّاب أدب الرحلات، ولكن هذا يعنى بذل جهد متعمد للإبقاء على الغموض الذى يكتنف مسألة المقدرة اللغوية، ونحن نتواطأ مع الإيحاء بأن الرحالة يستطيع أن يحادث أى فرد، فى أى مكان فى العالم، وأن يسجل محادثاته فى صورة الأقوال المباشرة.

الترجمة الوهمية

تعتبر الترجمة المفترضة من الأعراف التى يستخدمها كُتّابْ أدب الرحلات لإضفاء طابع الصدق على ما يصفونه. ومن الأعراف الأخرى التى يستخدمها هؤلاء الكتاب عرَضا، ويستخدمها كتاب القصص الخيالية على نطاق أوسع، استخدام علامات فى النص للإشارة إلى أن الحوار يدور بلغة أخرى. ونشير بصفة خاصة إلى أحد الأعراف التى نشأت فى القرن التاسع عشر، ألا وهو استخدام اللغة الإنجليزية السائدة فى العصور الوسطى بحيث تدل هذه اللغة على أن المتحدثين لا يستخدمون الإنجليزية إطلاقا.

وكان استخدام هذه الإنجليزية القديمة للإشارة إلى أن المحادثة كانت تجرى بلغة أخرى من الحيل المفضلة لمؤلفى القصص الخيالية الإمبريالية مثل رايدر هاجارد. ورواية ألان كواترمين التى كتبها هاجارد (١٨٨٧) تتضمن نماذج ممتازة. ونجد فى الرواية أن كواترمين الذى يحكى القصة رجل هرم يحاول أن

يتجاوز محنة وفاة ولده، فيقوم برحلة إلى إفريقيا مع أصحابه الموثوق بهم، وهم السير هنرى كيرتيس، والكابتن چون جود، ومقاتل من إحدى قبائل الزولو يدعى أمسلوپوجاس، وبعد سلسلة من المغامرات الأليمة، يصلون إلى مملكة مجهولة تحكمها ملكتان، الأولى تدعى نايليپثا، وهى ملكة صالحة شقراء زرقاء العينين، والثانية تدعى سوريس، وهى فاسدة سوداء الشعر. وأول ما يفعلونه حينما يصلون وينزلون من القارب الذى أقلهم هو قتل بعض أفراس النهر فى المياه الضحلة المجاورة للمدينة الكبيرة، وبذلك يقترفون إثم تدنيس المقدسات؛ لأن أفراس النهر مقدسة فى تلك المملكة، وهو ما يجر عليهم الكراهية الشديدة من جانب رئيس الكهنة، "أجون"، الذى يريد قتلهم. وتقع الملكتان فى غرام السير هنرى، ولكنه لا يبادل الحب إلا نايليپثا. وتتآمر سوريس مع أجون على قتل الدخلاء، ولكن المؤامرة تفشل ويتفق السير هنرى ونايليپثا على الزواج آخر الأمر. وتُقَدِّمُ لنا لحظةُ اتخاذ هذا القرار نموذجًا واضحًا لاستخدام الترجمة المضمرة فى النص. لقد هُزم أجون، ولابد من اتخاذ قرار بشأن مصيره:

قال السير هنرى "كنت أقول.. ما دمنا سوف نحبسه، فلنا أن نطلق سراحه أيضا، إذ لن يفيد بشىء هنا". وألقت عليه نايليپثا نظرة غريبة وقالت بصوت حاد جاف "ذاك اعتقادك يا مولاى؟" وقال كيرتيس "ماذا؟ لا.. لا أرى أى نفع فى بقائه". ولم تقل شيئًا وإن ظلت ترمقه بنظرات تنم على الحياء والعذوبة معًا. ثم أدرك مرماها أخيرًا، وقال فى نبرات مرتجفة "أرجو الصفح يا نايليپثا. تُراكِ تعنين أنك تريدين الزواج منى الآن؟" وجاء ردها بسرعة قائلة "كلا! لا علمَ لى، ولْيَفْصِلْ مَوْلاىَ فى الأمر، فإن كانت هذه مشيئةَ مَوْلاىَ فالكاهنُ حاضرٌ ومَذْبَحُ الهَيْكَلِ قَائمٌ".

(هاجارد، ١٨٨٧)

والمقصود باستخدام اللغة الشبيهة بلغة العصور الوسطى [الموازية للُّغة التراثية هنا – المترجم] أن تشير إلى أن الحوار مترجم، من لغة زو- ڤندى، وهى اللغة التى يُفترض أن الأهالى يتكلمونها. ونايپنـا تستخدم هذه اللغة فى كل الأحوال، ولكن السير هنرى يتحول من الإنجليزية الصريحة المباشرة إلى ما يشبه لغة العصور الوسطى، للدلالة على أنه انتقل إلى لغة زو- ڤندى. أضف إلى ذلك أن الرواية تبين بوضوح شديد أن الإنجليزية الصريحة هى اللغة المفضلة إلى أقصى حد. وعندما تبدأ مراسم الزواج، يلاحظ كواترمين أن نايليپثا تصغى بتركيز إلى كلمان أجون، "خشية أن يعمد الكاهن إلى الخداع فيعكس وضع الابتهالات بحيث تنتهى المراسم بطلاقيهما بدلاً من زواجيهما". وحالما تصل المراسم بلغة زو- ڤندى إلى نهايتها، يعرض كواترين أن يقرأ الصيغة الإنجليزية لمراسم الزواج، وهو العرض الذى يعلن العريس على الفور قبوله، مشيرًا إلى أنه لا يشعر بأن "نصف الزواج قد تحقق".

واللغة ذات دلالة بالغة فى هذه الرواية، فالإنجليزية تبدو لغة الأمانة والأدب والنبل، وأما زو- ڤندى فهى لغة أجنبية، وكونها "أجنبية" (ومن ثم فهى غير صادقة، ومخادعة وغامضة) يشار إليه بالطابع الوهمى للعصور الوسطى، واستخدامها مثل استخدام الإنجليزية الهجين "الوهمية"، استراتيجية نَصِّيَّة بالغة الدلالة؛ لأنها تعنى ضمنًا الحط من شأن اللغة الأجنبية ومن يتحدث بها، وتوحى بأنهما أدنى فى المكانة والذكاء وشتى ألوان الصفات الأخرى من الإنجليزية. والسرعة التى انتقلت بها هذه الاستراتيچية إلى أدب الرحلات جديرة بالمزيد من البحث، كما أنها تثير أسئلة مهمة عن شفافية تصوير كاتب أدب الرحلات لطبيعة "الآخر" من خلال اللغة.

النتائج

وأما ما يجوز لنا أن نستنبطه من هذا الاستقصاء الموجز لأنماط "الترجمة" التى تعتبر إشكالية فهو أن هذه الفئة من فئات الترجمة غامضة وغير مفيدة،

وهو ما يصدق على حالنا منذ زمن بعيد، فإليه ترجع كل المهاترات حول البت في الفرق بين صور "الاقتباس" و"أشكال النصوص" المترجمة، و"ضرورة المحاكاة"، والتجادل حول درجات الأمانة أو الخيانة، والانشغال بفكرة "الأصل" إلى درجة اليوس.

ولكن الناس في العصور الوسطى كانوا يتمتعون بموقف أكثر انفتاحًا إزاء الترجمة، ولم يكن الكتاب يعملون، فيما يبدو، في إطار المقابلة الثنائية بين الترجمة والأصل، بل في إطار من المرونة التي تكسب كلاً من هذين المصطلحين ظلال معان؛ كثيرة منوعة. والواقع، على نحو ما كثر التدليل عليه، أن مفهوم الأصل من ثمار الفكر في حركة التنوير الأوروبية، فهو اختراع حديث، ينتمي إلى عصر مادي، ويحمل في طياته شتى الدلالات التجارية المضمرة الخاصة بالترجمة، وبالأصالة وملكية النص.

فلا يمكن لرواية مالوري وفاة آرثر أن توصف بأنها ترجمة، من جانب معين، لأنها لا تعتمد على نص مصدري صريح، ولكنها لا يمكن أن توصف أيضًا بأنها نص أصلي بسبب وجود مجموعة في الواقع من المواد المصدرية التي أقام مالوري روايته على أسسها. والمؤلف يلعب بهذا الانقسام، فيوحي على الدوام بأن يلتزم "بأصل" المؤلف الفرنسي، من دون أن يوضح قط من هذا المؤلف أو ما هذا الأصل.

ويزداد تعقيد مشكلات ما يعتبر ترجمة وما لا يعتبر ترجمة حين ننظر في الترجمة الذاتية والنصوص التي تَزْعُمْ أنها تُرْجِمَتْ من مصادر غير موجودة. فالترجمات الذاتية التي قام بها بيكيت من المحال أن تكون ترجمة مهما اشتط بنا الخيال أو طبقنا أيًا من التعريفات الموجودة للتعادل. ولكن كونها ترجمة منصوص عليه بوضوح، ومن ثم فلابد أن تأخذ أية قراءة ذلك في حسابها. **وقصيدة** بيرتون تزعم أنها ترجمة، بل ترجمة علمية، لكنها ليست كذلك. أم تراها كذلك؟ فللمرء

الحق فى أن يحدس أنه لم يكن ليكتبها على الإطلاق لو لم يكن أحاط باللغة العربية إحاطة كاملة وحاول جاهدا أن يكتب نصَّهُ العربى الخاص باللغة الإنجليزية. لقد كان بيرتون فى الواقع يخترع عمله الخاص باعتباره ترجمة.

والنوع الأدبى الذى يتمتع بشعبية جارفة، أى أدب الرحلات، تقع الترجمة فى صُلبه. ولكن أى نوع من الترجمة؟ هل تترجم الحوارات الفعلية إلى اللغة الإنجليزية، أم تُترجم الإنجليزية العرجاء إلى إنجليزية صحيحة تيسيرًا لقراءتها؟ أم ترى تقدمُ إلينا حواراتٌ وهمية تمامًا باعتبارها ترجماتٍ مضمرةً إثباتًا لصدق المؤلف؟ إن مسألة الصدق جوهرية هنا، ما دام صدقُ المؤلفِ نفسه معرضًا للخطر. ودعوة الكاتب قراءه إلى التواطئ مع فكرة قيامه بالترجمة تدعم صدقه.

وتعود قضية الصدق إلى الظهور عندما ننظر فى حوار بلغة إنجليزية غير سليمة فى أدب الرحلات أو فى الروايات، ألا وهو الحوار الذى يُقدَّمُ باعتباره ترجمة من دون النص قط على ذلك. وهنا توسم فئة الترجمة باستعمال نمط خاصٍّ من اللغة، وتستخدم فكرة الترجمة فى تأكيد النوايا الطيبة للراوى، الذى يقدم إلينا فيما يبدو نصًا دون وساطة. ويتجاوز هاجارد ذلك ليوحى بتفوق اللغة الإنجليزية، عندما يقابل بين لغة القرون الوسطى الزائفة، بوضوح، وهى تحل محل اللغة الأجنبية، وبين الصراحة والأمانة للُغة الإنجليزية المستخدمة فى الحياة اليومية. وإمكان استخدام فكرة الترجمة بهذه الصورة الصارخة فى التلاعب الأيديولوچى أمر له مغزاه.

كانت نقطة الانطلاق فى هذا المقال ازدياد الإحساس بالقلق إزاء تعريفات الترجمة، وخصوصا بالكلام ذى المسحة الأخلاقية عن الأمانة والخيانة. ويساعدنا جديون تورى بمفهومه عن الترجمة الكاذبة، لكننا ما إن نبدأ فى تأمل كيف يستخدم الكُتَّابُ مصطلحات الترجمة وفكرة وجود "أصل" أصيل فى موقع ما خلف النص الذى أمامنا حتى يصبح السؤال عن "متى تكون الترجمة ترجمة ومتى لا تكون

كذلك" سؤالاً تزداد إجابته صعوبة. وربما نجد فائدة أكبر فى النظر إلـــى الترجمـــة لا باعتبارها فئة مستقلة ولكن باعتبارها مجموعة من الممارســـات النـــصية التـــى يتواطؤ فيها الكاتب والقارئ. ويوحى هذا بأن على مبحـــث الدراســـات الأدبيـــة، ومبحث تحليل الكلام [أو تحليل الخطاب] بصفة خاصة أن يعيد النظر فى الترجمة، إذ إن فحص الترجمة باعتبارها مجموعة من الممارسات النصية لم يحظ إلـــى الآن باهتمام كبير. ويرجع السبب فى هذا بلا شك إلى أننا انشغلنا انـــشغالاً أكبـــر ممـــا ينبغى بالمعارضة الثنائية داخل نموذج الترجمة، واهتممنا اهتمامًا أكبر مما ينبغـــى بتعريف وإعادة تعريف العلاقة بين الترجمة والأصل. وحتى عند الطعن فى نموذج الأصل المهيمن والترجمة الخاصة له، فسوف تبقى فكرة وجود نوع ما من الأصل المهيمن، سواء كان ذلك باللغة المصدر أو اللغة المستهدفة. لقد حان الوقت لتحرير أنفسنا من القيود التى كبّلنا بها مصطلح الترجمة، والإقرار بـــأن لـــدينا مـــشكلات عويصة فى تحديد المعنى الدقيق لمصطلح لايزال مراوغًا لنـــا، فـــسواء اعترفنـــا بالحقيقة أو أنكرناها، فلقد دأبنا على التواطئ مـــع أفكـــار بديلـــة عـــن الترجمـــة طيلة حياتنا.

الفصل الثالث

ممارسات الترجمة ودورة رأس المال الثقافى: بعض ترجمات ملحمة الإنيادة بالإنجليزية

أندريه ليفيفير

تهدف معظم النصوص التى تترجم اليوم، فى عصرنا الحالى، إلى توصيل المعلومات، سواء كانت عن الكمبيوتر أو السيارات ومضخات نقل السوائل وما شابه ذلك. وتهدف ترجمات أخرى – وهى الآن أقلية، وإن لم تكن دائما كذلك – إلى تنشيط دورة رأس المال الثقافى. والفرق بين المعلومات ورأس المال الثقافى بالمعنى الذى قدم بيير بورديو المصطلح الأخير به يمكن صوغه بإيجاز فيما يلى: المعلومات هى ما تحتاجه لأداء عملك على المستوى المهنى، ورأس المال الثقافى هو ما تحتاجه حتى يرى الناس أنك تنتمى إلى "الدوائر الصحيحة" فى المجتمع الذى تعيش فيه.

ويمكن أن يقال إن الهدف من نمط ثالث من الترجمات يقع على مستوى التسرية عن النفس، فلهذا الغرض يترجم المترجمون الروايات ويدور الحوار بين الممثلين فى الأفلام السينمائية أو يطبع على الشاشة، كما يمكن أن يقال إن الهدف من نمط رابع من الترجمات هو محاولة إقناع القارئ بالقيام بعمل معين، لا بغيره. ويستند هذا التمييز غير الدقيق بين الأنماط الأربعة للترجمة إلى وجود أربعة أنماط من النصوص بصفة عامة. وهذا تقسيم أولىٌّ إلى حد بعيد، بطبيعة الحال، ومن

أسباب ذلك التى لا يستهان بها أن كثيرا من النصوص التى تنقل المعلومات أو تسعى إلى الإقناع تحاول أيضا أداء ذلك بأسلوب يتضمن بعض التسرية، وأن كثيرًا من النصوص التى تُكْتَبُ أساسا للتسرية عن القارئ يمكن القول بأنها تقدم معلومات أيضًا بل وتنجح فى بعض الأحيان فى الإقناع بالقيام بعمل ما.

لكننى سوف أركّز فيما يلى على النمط الثانى من النصوص/ الترجمات، أى النصوص التى قد يكون هدفها الأساسى تقديم معلومات، أو التسرية، أو مزيجًا من هذا وذاك، أو محاولة الإقناع، ولكنها تحظى بالاعتراف بها باعتبارها تنتمى إلى "رأس المال الثقافى"، لثقافة معينة، أو "للثقافة العالمية". ورأس المال الثقافى المذكور يُنقل ويُنشر ويُنظِّم بعدة وسائل من بينها الترجمة، لا فيما بين الثقافات فقط بل أيضًا داخل إطار الثقافة الواحدة. ولقد شهد تاريخ الترجمة محاولات لنقل رأس المال الثقافى على نطاق واسع، كما حدث فيما يسمى "مدارس الترجمة" فى طليطلة (بإسپانيا) أو فى بغداد، ومثل سياسات محمد على الرامية إلى إدخال العلوم والفنون والآداب والتكنولوچيا الفرنسية فى مصر فى القرن التاسع عشر، ولكننى لن أتعرض هنا لهذه المحاولات بل سوف أرصد حظوظ بعض ترجمات ملحمة **الإنيادة** التى كتبها فيرجيل، إلى اللغة الإنجليزية، وإن لم أعتزم، على الإطلاق، رصد "تاريخ" الترجمات الإنجليزية لهذه الملحمة، مهما يكن تقريبيًا، إذ إننى أريد أن أُبَيِّنَ وحسبُ كيف يمكن الاستفادة من مفهوم رأس المال الثقافى فى دراسة الترجمة الأدبية.

إذن فالرأسمال الثقافى هو رأس المال الذى يستطيع المثقفون إلى الآن أن يزعموا امتلاكه، بل وإلى حد ما، أن يتحكموا فيه، بخلاف رأس المال الاقتصادى الذى لم يعد معظم المثقفين قادرين على الزعم – مجرد الزعم – بامتلاكه. فالرأسمال الثقافى هو ما يجعلك مقبولاً فى مجتمعك عند انتهاء عملية التكيف الاجتماعى المعروفة باسم "التعليم". وحتى إن كنت من علماء الذرة أو تمارس مهنة

بالغة التخصص، فالمجتمع يتوقع منك القدرة على المشاركة فى مناقشة موضوعات معينة، من رمبرانت إلى فيليب روث، ومن واتو إلى ڤتجنشتاين.

كان القرن السابع عشر يعتبر أن الإحاطة بشعر ڤيرچيل، لا بملحمته **الإنيادة** وحسب، من رأس المال الثقافى، بل فى قلب ذلك المفهوم نفسه، أو قريبا منه. ولم يعد ذلك الافتراض من البديهيات في عصرنا الحالى. ويقول ديفيد ويست (١٩٩٠) المترجم الأخير **للإنيادة** فى مقدمته، بنبرة المدافع عن عمله إلى حد ما، إن النص الذى ترجمه "لم يعد من النصوص التى عفى عليها الزمن" (ص ٨). وعبارته ذات وقار شديد من شأنه أن يجعل قوة تأكيده نفسها تشير، على الأقل، إلى بعض الشكوك الباطنة. ولكن بعض المترجمين المحدثين يلجأون إلى القياس، فيقيمون الصلات بين بعض جوانب الأصل وجوانب الزمن الذى يعيشون فيه، وغرضهم إقناع القراء بأنهم لن يضيعوا وقتهم، وأن قراءة ما يرونه "نصًا عتيقًا"، لولا أنه لا يزال يُعتبر رأس مال ثقافى، قد تثبت فائدتها لهم آخر الأمر. وعلى سبيل المثال نجد أن روبرت فيتزچيرالد (١٩٩٠) يقول للقارئ إنه قرأ الإنيادة "فى الشهور الأخيرة للحرب العالمية الثانية" (ص ٤١٤) ويضيف قائلاً "إن معركة أكتيوم التى خاضها سلاح البحرية عندنا وقعت قبل الظهر بوقت طويل" (ص ٤١٤) أى إنه يربط ما بين المعارك الفاصلة فى الحرب الأهلية بين أنطونيو وأوغسطوس وبين الحرب فى المحيط الهادئ، ويضيف أيضًا "إن عمليات الانزال البحرى ستكون فى جزيرة هونشو، ولسوف أكون هناك. وتزيد أهمية ذلك عن المتعة الأدبية" (ص ٤١٤). ويأخذنا رولف همفريز (١٩٥٣) إلى سنوات ماكارثى، فيطرح بعض الأسئلة الإنكارية مثل "ما نوع هذه الدعاية التى تجعل الأعداء، بصفة عامة، أشد جاذبية وتنوعًا وأقدر على إثارة التعاطف معهم مما نحن عليه؟" (ص ٨) ومثل "فلا ينبغى لمنظمة وطنية من نوع ما التحقيق مع هذا الكاتب المُخرِّب، الذى يتلقى المال سرا من إحدى الدول الأجنبية" (ص ٩)؟ وأما ألن

ماندلبوم (١٩٨١) فهو الذى يربط بين ترجمة الملحمة وحرب ڤيتنام قائلاً "إن السنوات التى قضيتها فى هذه الترجمة وسَّعت من نطاق ذلك الاستياء الشخصى؛ فإن هذه الدولة (التى لم أعد أستطيع أن أشير إليها، بسبب حرب ڤيتنام، باسم "المجتمع" فهو لفظ برئ) قد فعلت ما لم نكن نتصوره وجاءت بالبشاعة نفسها" (ص ١١). وأما الحرب فى البوسنة وفى رواندا، والتطهير العرقى، فلابد أن تنتظر الترجمة التالية، ولكننى واثق كل الثقة أنها سوف تجد لها مكانا ما فى مقدمة الترجمة.

وأما أصحاب الترجمات الأولى للإنيادة، من جاڤن دَجْلاس إلى چون درايدن ومن تلاهما، فلم يكونوا بحاجة إلى إدراج مثل هذه الأقوال فى مقدماتهم، بل ولم تكن جماهير قرائهم تتوقع منهم ذلك، لأن ڤيرچيل كان يمثل لهم رأس مال ثقافى، بل رأس مال من الطبقة الأولى، وإن لم يكن السبب مقصورا على كونه ڤيرچيل إذ يقول چون جيلورى (١٩٩٣) إن الرأسمال الثقافى، فى المقام الأول، "رأس مال لغوى، فهو الوسيلة التى يصل بها المرء إلى معرفة لغة يقبلها المجتمع ويقدرها خير تقدير" (ص ٩). وفى زمن درايدن كانت اللاتينية لاتزال قادرة على أن تزعم كونها تلك اللغة، على عكس ما أصبحت الحال عليه قطعًا فى زمن همفريز. وهكذا فإن ترجمة ڤيرچيل كانت تعنى، من زمن درايدن حتى سنجلتون، جعل اللاتينية – بصورة ما – فى متناول أيدى قرائك، وسوف يتضح أن عدة أشكال قد ابتُكِرَت لتحقيق ذلك، ولكن هذه الأشكال كانت تشترك فى ظاهرة واحدة، أى إنها كانت تمثل أنماطًا من الترجمة التى لا تحاول أن تحل محل الأصل، بل أن تستكمله، فى حين أن الترجمات الحديثة تسعى أساسا لاحتلال مكانه. كانت عدم معرفة ڤيرچيل فى زمان ڤيرچيل يمكن أن تعنى استبعاد الفرد من المجتمع الراقى، بصفة خاصة، كما كان يمكن أن تعنى أيضا للطبقة البورچوازية الناهضة، وهو الأهم، الاستبعاد من "التعامل"، بكل معانى هذه الكلمة مع المجتمع الراقى. وأما

الجهل باللاتينية، من ناحية أخرى، فكان من المؤكد أن يعنى الاستبعاد، والحرمان من الاستفادة لا من "التعامل" بالمعنى التجارى الواضح للكلمة بالضرورة. ولكن من الحراك الاجتماعى الذى كان يطمح إليه الذين يشاركون فى ذلك الضرب من التعامل، أى الحصول على "الفوائد الثقافية والمادية التى ينالها من أصاب قدرًا من التعليم العالى" (ص ٩).

ولم تكن الأرستوقراطية فى زمن درايدن تحتاج إلى الحراك الذى يُعلى مكانتها، فقد كانت إما على القمة أصلاً أو بدأت الانحدار من تلك القمة، وغدت تتطلع إلى الحصول على رأس مال اقتصادى، لا ثقافى، لإيقاف الانحدار المذكور. وأما الرأسمال الثقافى فكانت البورچوازية الطامحة فى حاجة ماسة إليه، وسرعان ما أتاحت المشاركة فى رأس مالها الاقتصادى للأرستوقراطية حتى تكتسب الرأسمال الثقافى الذى تتمتع به الأرستوقراطية. وبعبارة أخرى نقول إن ترجمة ڤيرچيل لم تكن تواجه جمهورًا متجانسًا، وهو ما كان درايدن يدركه، إذ يشكو فى مقدمته من أنه لم يستطع تكريس الوقت الذى كان يرجوه للترجمة، قائلاً "كل ما أستطيع قوله أننى كنت أحتاج إلى وقت أطول، ولكن مطالبة بعض أنصارى ازداد صخبها إلى الحد الذى لم أعد معه قادرًا على تأجيل نشر الترجمة" (ص ٣). ومع ذلك فإن درايدن، فى المقدمة نفسها، المهداة إلى راعٍ له من الأرستوقراطية، يستشهد بسطور باللاتينية من الكتاب العاشر **للإنيادة**، ويردف ذلك بقوله "ولا أقدم هنا ترجمتى لهذه الأبيات الشعرية (وإن كنت أعتقد أننى لم أخفق فى ترجمتها) لأننى أعرف أن جنابك العالى تعرف الأصل خير المعرفة، ومن ثم لم أشأ أن أدعك ترى نص ڤيرچيل والنص الذى كتبتُه متجاورين هنا" (ص ٢٧).

ومن المشكوك فيه إن كان جميع أنصار درايدن "يعرفون الأصل خير المعرفة" على نحو ما يصف به درايدن "صاحب الجناب العالى"، وهكذا فإن

درايدن يترجم لفئتين على الأقل من فئات جمهور القراء، الأولى منها أريستوقراطية، وهي التي قد لا تحتاج إلى مترجم يُمكّنها من الحصول على رأس المال الثقافي الذي يمثله ڤيرچيل، أو تتعلق بأهداب وهم يوحي إليها أنها لا تحتاج إليه، والثانية هي البورچوازية، وخصوصا أفراد الشريحتين الوسطى والدنيا من هذه الطبقة، وهي التي تحتاج فعلاً إلى مترجم وتريد الاطلاع على نص ڤيرچيل بل واكتساب اللغة اللاتينية نفسها، وبالإضافة إلى ذلك أن تتعلم الحديث المقبول عن نصِّ ڤيرچيل. وليس من قبيل المصادفة إذن أن ترجمة درايدن لا تقتصر على إدراج حواشٍ خاصة بالحقائق المرتبطة بالنص، بل وتشارك أيضا في المناقشات الدائرة بين شراح ونقاد ڤيرچيل، مثل ماكروبيوس، وپونتانوس، وروييوس، وسيجريس، وهو يحدد "اعتراضاتهم الرئيسية" على ڤيرچيل في مقدمته، قائلاً إنها موجهة "ضد مغزى الملحمة أو العبرة منها، وضد المدة أو طول الفترة الزمنية التي يستغرقها الحدث في الملحمة، وما لديهم من اعتراضات على أخلاق البطل فيها" (ص ١٧). وأما مغزى ڤيرچيل (أي استعداده لمناصرة السياسات التي وضعها أوغسطوس، وهو موضوع يعود همفريز إلى ذكره في مقدمته، كما أشير إلى ذلك آنفا) وأخلاق إينياس، فربما لم تكن من الألغاز العويصة عند فئة القراء الذين لم يتلقوا التعليم الرسمي الذي يتضمن دراسة الآثار الأدبية الكلاسيكية بالتفصيل، ومن ناحية أخرى، فإن مجرد إدراك مشكلة طول الفترة الزمنية، باعتبارها مشكلة، كان يقتضي من المترجم اطلاع هذه الفئة من القراء على شتى نظريات الملحمة الشائعة في زمن درايدن، خصوصا النظريات الفرنسية التي كانت تصر على وجوب عدم تجاوز الزمن الذي تستغرقه الملحمة مدة عام واحد.

إذن فإن توزيع الرأسمال الثقافي وتنظيمه من خلال الترجمة يعتمدان، على الأقل، على العوامل الثلاثة التالية، وهي التي سوف نضيف إليها عوامل أخرى في

غمار التحليل: (١) حاجة الجمهور أو بالأحرى حاجاتـــه، وحاجـــة الجمــاهير أو حاجاتها، وهو العامل الذى سأتصدى له أخيرا، و(٢) راعى الترجمة أو من دفـــع إلى وضعها، و(٣) المكانة العليا النسبية للثقافتين، المصدر والمـــستهدفة، واللغـــة الخاصة بكل منهما.

ولنبدأ بالعامل الثالث. لا يهمنا إن كان صاحب "الجناب العالى" الذى يخاطبه درايدن تحديدا يستطيع فعلاً مقارنة ترجمة درايدن بالأصل اللاتينى، ولكن المهـــم فعلاً هو أن تلك الإمكانية كانت قائمة، بل وأنها كانت تحدد – إلى درجة بعيـــدة – كيف يقرأ الترجمةَ جانبٌ على الأقل من الجمهور الذى وُضِعَتْ من أجله. ولا نكاد نتصور اليوم وجود قراءٍ فعلاً (ولابد أن نفترض وجود عدد كبير منهم) لم يكونـــوا يقرءون الترجمة لما يمكن أن تقدمه من معلومات، على نحو ما هو معتاد حاليًّـــا، بل – دون مبالغة – للنظر فيما فعله المترجم بالنص أو فيما أضره فيـــه. وربمـــا يكون أقرب ما يشبه ذلك فى زماننا ما يفعله مدرسو النصوص الكلاســيكية الـــذين لا يحتاجون إلى الترجمات التى يضعها طلابهم حتى يفهموا الأصل بل للتحقق من مطابقة هذه الترجمات للأصل لكى يحكموا على مدى فهم الطلاب له. هذه الطريقة فى قراءة الترجمات تلقى بعبء كبير على كاهل المترجم، بطبيعة الحال، فالمترجم (وقد اتضح أن جميع المترجمين المذكورين فى هذا النص من الـــذكور) لا بـــد أن يقيس كل ما يكتبه بما فى الأصل. والمترجمون المحدثون لا يزالون يزعمون أنهم يفعلون ذلك، بل ويفعلونه حقًّا، ولكن ليس استنادًا إلى المفهوم القائم على وجود عدد كبير نسبيًّا من القراء القادرين فعلاً على قياس درجة التزام المتـــرجم بمـــا يقولـــه مؤلف النص الأصلى.

وفيما يتعلق بترجمات **الإنيادة** المنشورة على مدى ثلاثمائة سنة بعـــد نـــشر جافـــين دجلاس ترجمته للمرة الأولى عام ١٥٥٣، ظلت اللغة اللاتينية، والأصول اللاتينية، على الدوام تشغل وعى القراء. وسواء كانت تكتسب قيمتها من اعتبارهـــا

جانبا من التعليم وفق المذهب "اليومانى" (الإنسانى) أو يُطمح إليها كوسيلة للتقدم الاجتماعى فأمر لا يهم. فالواقع يقول إن الترجمات (ناهيك بالكتابات الأصلية) كانت توضع تحت ظلال اللاتينية، وهو حال لا يختلف عن إلقاء الإنجليزية اليوم بظليا على الإنتاج الأدبى والثقافى فى شتى أرجاء العالم.

ولننظر الآن فى العامل الثانى: فالرعاة أو الدافعون إلى الترجمة يتولون التكليف بها أو على الأقل يتولون نشرها على الجمهور. والمنطق يقول إذن إنهم سيكون ليم رأى على الأقل فى تشكيل الاستراتيچيات التى يختارها مختلف المترجمين فى ترجماتهم. ففى حالة ترجمة كريستوفر پيت للإنيادة لم يكن الراعى سوى الشاعر العظيم ألكسندر پوپ. وكما يقول چون كوننچتون (١٩٠٠) فى تاريخه لترجمات الإنيادة إلى الإنجليزية، التى تمثل جانبًا من مقدمته الطويلة لترجمته الخاصة للملحمة: "كان پيت صديقًا مقربًا من سپنس، صديق پوپ، وأبدى الشاعر العظيم – بكلمات لا يبدو أنها خَفِظَتْ – موافقته على تجربةٍ لَوْلاهُ لما أمكن تحقيقها" (ص ٢٩). وبعد قرنين كتب سيسيل داى لويس ترجمته (١٩٥٢) بناءً على تكليف راعٍ مختلف كل الاختلاف، إذ يقول فى مقدمته "يَسَّرَ مِنْ حَلِّ مشكلتى أننى كُلِّفْتُ بالترجمة بقصد إذاعتها فى الراديو" (ص ٨) ثم يعرض بعد ذلك القرارات الاستراتيچية الجوهرية التى اتخذها نتيجة لذلك قائلاً إنه كان عليه "زيادة الزخم إلى حد كبير" (ص ٨) و"تنويع الأماكن... يمكن تحقيقه بصورة أفضل من خلال النظم" (ص ٨) و"الحاجة إلى الحفاظ على انتباه المستمع" (ص ٨) وهو ما دفعه إلى "استخدام تعبير عامى حادٍّ جرئ هنا وهناك، أو عبارة مبتذلة قد تنبه السامع بظهورها فى سياق غير مألوف" (ص ٨). ومع ذلك، فإن الرعاة أو الدافعين على الترجمة لا يمكن تحديدهم بهذه السهولة، فقد يكونون من تجار الكتب الذين يكتشفون نقصا معينا فى السوق، وقد يكون الدافع شيئا غامضا مثل "توقعات الجمهور"، وهى التى قد تتجسد فى لحظة من اللحظات فى أشخاص تجار الكتب

المذكورين آنفا. وقال كوننجتون عن ترجمة بيريسفورد **للإنيادة** عام ١٧٩٤: "كانت ترجمة كوپـر لهوميروس قد ظهرت لتوها، وقد أدرك الجميع ما هى حقًا عليه من امتياز نادر، وكان من المغرى من ثم أنْ يحاول أحَدُهُمْ تكرار الطريقة والرد بترجمة ڤيرچيل" (ص ٢٧). وأما "الطريقة" المقصودة فكانت استعمال النظم المرسل بدلاً من الشعر المقفى الذى استخدمه درايدن، بحيث تمثل من ثَمَّ إعادة النظر فى الموقع الرئيسى الذى يشغله درايدن فى سلسلة نسب ترجمات **الإنيادة** إلى الإنجليزية.

وقد وضع ج. ك. ريتشاردز (١٨٧١) أوجز تعريف للمعنى الذى أحاول التعبير عنه بمصطلح النسب أو "البنوة" (**filiation**) عندما قال إن "الترجمة التى يحكم جمهور القراء بأنها الأفضل تفوز بامتلاك الميدان" (ص ٥). ومع ذلك، فمن المحتمل أن قراء اليوم سوف يختلفون معه فى "تِصنيف" تقديره للترجمة الفضلى، إذ إنه يعقد اللواء لترجمتين يقول "إن أى طامح جديد لا بد أن يعتبرهما أقوى منافستيْن له، ألا وهما ترجمة درايدن، وترجمة المرحوم الأستاذ كوننجتون" (ص ٧). ولايزال درايدن يشغل تلك المكانة إلى اليوم، وأما ترجمة كوننجتون فلم يكتب لها البقاء بعده إلا بسنوات معدودة. ومع ذلك فإن درايدن نفسه لم يعد يُعْتَبَرُ المعيارَ من حيث "المضاهاة" والمنافسة، كما كان حاله يومًا ما، فالمترجمون المحدثون **للإنيادة** لا يزالون يعترفون بالمهارة الفائقة لدرايدن، لكنهم لم يعودوا يشعرون بأن عليهم أن يتحدَّوْهُ عمليًا. وإن كان لنا أنْ نَصِفَ موقفهم قلنا إنهم يحسدونه. فكما يقول سيسيل داى لويس: "ليست الأحوال مواتية لنا كما كانت أيام درايدن، فليس لدينا اليوم أسلوب خاص بنا فى الشعر، أى ليس لدينا أسلوب "أدبى" مصطنع يمكنه الإيحاء بأسلوب ڤيرچيل" (ص ٧). فإذا نظرنا إلى القضية من زاوية الرأسمال الثقافى وجدنا أن هذا سبب آخر لقلة من يهتمون بقراءة ڤيرچيل اليوم، فالأمر لا يقتصر على أنهم لم يعودوا يحتاجون إلى اللاتينية، ولكنه يتجاوز

ذلك إلى إحساسهم بأن الترجمات الشائعة لم تعد قادرة على تمكينهم من الاطلاع "المضمون" على نمط "عالى القيمة" من اللغة الإنجليزية، وإن كان ذلك لا يرجع إلا إلى تزايد الشكوك فى وجود مثل هذا النمط نفسه.

وكان المترجمون القدماء ينظرون إلى درايدن نظرة مختلفة، إذ إن كريستوفر پيت الذى نشر ترجمته للمرة الأولى فى عام ١٧٤٠، أى بعد نشر ترجمة درايدن بنحو أربعين سنة، يشعر بأنه لا بد له من تقديم "تبرير" فى تصديره، وذلك كما يقول "لمنع القارئ من أن يتخيل أننى أحاول منافسة درايدن فى ترجمته، فلا يوجد اسم أكِنُّ له مقدارًا أكبر من الإجلال والاحترام الحقيقى من اسمه" (ص ٧). ثم يعترف پيت، بعد ذلك، قائلاً "إننى استعرت، فى أماكن مختلفة، حو خمسين أو ستين سطرًا كاملاً من السيد درايدن. وأعتقد أننى لا أحتاج إلى الاعتذار عما أَبَحْتُهُ لنفسى، بل أخشى أن يتمنى القارئ لو أننى استعرت عددًا أكبر من السطور من ترجمته النبيلة" (ص ٨). وللمرء الحق فى أن يسأل عن سبب إحساس پيت بضرورة وضع ترجمة خاصة به. ولا ترجع الإجابة فقط إلى التحدى الذى تفرضه المنافسة، ما دام پيت يعرف كما هو واضح، أنه سوف يشتبك فى معركة خاسرة مع درايدن، ناهيك بـڤيرچيل، ولكن الإجابة تكمن فى مفهوم الرعاية المشار إليه آنفًا، إذ إن پوپ أراد من پيت أن يجرب الترجمة بنفسه. وما إن تحقق ترجمة معينة مكانة ترفعها فوق كل ما ينافسها، كما كان حال ترجمة درايدن فى وقت مبكر من تاريخ ترجمات **الإنيادة** إلى الإنجليزية، حتى يمكن النظر إلى تلك الترجمة، أو الظن بأنها، على الأقل، تؤثر فى الترجمات اللاحقة تأثيرًا سلبيًا، أى إنها تكاد تجعل "مِنْ غيرِ المُتَصوَّرِ" على المترجمين اللاحقين أن يتجاوزوا المعايير التى وضعتها الترجمة التى غدت معيارية. ويتهم درايدن معارضوه بأن استخدامه للقافية قد "خنق" التجديد، إذ يقول ريتشاردز "إن ضرورات استخدام القافية تشكل عقبة كئودًا فى طريق الاختيار الحر للُّغة

المطلوبة لتمثيل معانى المؤلِّف الأصلى بأدق صورة وانسبها" (ص ١٣) كما أنه يصب لعناته على الترجمات المتسمة "بالإسهاب الموهن للنص" (ص ١٥) ويعتقد معارضو درايدن أن المترجمين لم يلجأوا كثيرًا للترجمة بالنظم المرسل، وهو البديل عن القافية، وذلك، على وجه الدقة، بسبب نجاح درايدن، وإن كان النظم المرسل "هو البحر الشعرى الخاص بالملاحم الإنجليزية، ويعتبر فى نظرى أنسب بحر تتطلبه إعادة صوغ ملحمة تنتمى إلى أمة أخرى" (رودز، ١٨٩٣، ص ٨).

ويلجأ المترجمون المنافسون، من أجل الخلاص من "السيطرة الخانقة" التى تفرضها الترجمة المعتمدة، إلى اتخاذ موقف متوقع يمكن وصفه "بالبنوة السلبية" أو الحط من قيمة الأسلاف الذين قد يزْعَمْ أن عملهم يشغل مكانة "الترجمة المعتمدة"، فيقول جاڤن دَجْلاس إن إعادة صوغ كاكستون **للإنيادة** لا يشبه الأصل إلا "كما يشبه الشيطانُ القديس أوغسطينوس" (ص ٨). وفيرفاكس تايلور (١٩٠٧) يذم درايدن بما يشبه المدح قائلاً "يجوز لنا أن نعتبر أن ترجمة درايدن تشغل المكان الأول بين ترجمات **الإنيادة** إلى اللغة الإنجليزية الحديثة، على الرغم من افتقارها إلى الأمانة" (ص ١٢) ويحاول ج. ك. ريتشاردز أن يستبعد كوننجتون قائلا: "إن الصورة التى تبرز خلف صفحة المترجم ليست صورة پوبليوس ڤيرچيليوس مارو، بل صورة السير وولتر سكوط" (ص ١٢)، والسبب، كما يراه ريتشاردز، يكمن فى الإيقاعات الطليقة الرنانة للبحر الشعرى، وهو البحر المناسب للأساطير المنظومة على الحدود بين اسكتلندا وإنجلترا أو لرومانسات زمن الفروسية" (ص ١٠). أى إنه يقول، بعبارة أخرى، إن كوننجتون ربما كان يحاول أن يزيد من قدرة ترجمته على "التسلية" ويرفع من قيمتها باستخدام أسلوب كتابة الشعر القصصى الذى أشاعه السير وولتر سكوط وأحبه الناس حبًا جمًا. ولكن هذا كان فيما يبدو بمثابة خيانة فى نظر الذين يعتبرون أن القيمة القائمة على احتمال القدرة على التسلية ليست من العوامل التى يجب أن نأخذها مأخذ الجد فى نقل الرأسمال الثقافى.

وفى إطار تعليق ريتشاردز على ترجمة كوننجتون، يضرب المثال بأحد العوامل الثابتة الأخرى التى تنتمى إلى السلسلة التى نعمل على تثبيتها، ألا وهو عامل القياس، ولقد أشرت إليها باختصار آنفا على مستوى ما يسمى عادة "بالمضمون" عند مناقشة محاولات المترجمين المحدثين للإنيادة إقناع قرائهم بأن هذه الملحمة لاتزال جديرة بالقراءة، خصوصًا عند ترجمتها. ولكن القياس يوجد على مستوى آخر أيضًا. ويشير فيرفاكس تايلور إلى أحد هذه العوامل عندما يقول "كان فيرچيل يستخدم بحر الداكتيل السداسى التفعيلة [الموازى لِلْهَزَجِ التام عندنا] لأن التقاليد الأدبية فى زمانه كانت تقضى باستخدام هذا البحر فى كتابة الملاحم. ويمكن أن نقيم الحجة بالمنطق نفسه على أن التقاليد الإنجليزية تشير إلى أن النظم المرسل هو الوسيط الصحيح" (ص ١٤). أى إن المرء يقارن بين تقاليد اللغتين – عادة بطريقة تظلم ما يفضله إلى حد ما – ويجد "الترخيص" فى التقاليد الأصلية والمستهدفة بطرائق كثيرة مختلفة، فالمنطق يقول إنه يمكن التوصل إلى نتائج كثيرة مختلفة. فبينما نجد فيرفاكس تايلور مثلاً يستند إلى التقاليد تأييدًا لاتخاذ النظم المرسل نمطًا شعريًا مثاليًا لترجمة فيرچيل، يُظهر جون كوننجتون ميلاً أكبر إلى حد ما فى اتجاه تقاليد اللغة المستهدفة ويقول "من المفهوم تمامًا هذه الأيام أن كتابة النثر فن يضارع فن كتابة الشعر" (ص ٤٨). ومن ثم فقد ترجم الإنيادة بمزيج من الشعر والنثر. وأما ديفيد ويست، فيفسر القياس بأسلوب آخر قائلاً "لا أعرف أحدًا فى نهاية قرننا [أى القرن العشرين] يقرأ الشعر القصصى الطويل بالإنجليزية، وأنا أريد للإنيادة أن تُقْرأ" (ص ١٠).

وأخيرًا يمكن أن نرى أن القياس، أو عدم إجراء القياس، يقوم بدور معين على المستوى الأيديولوجى، أى الشبكة الفكرية التى تتكون من الآراء والمواقف التى تعتبر مقبولة فى مجتمع معين وفى وقت معين، والتى من خلالها يصل القراء والمترجمون إلى النصوص. انظر إلى المناقشات التى كانت ملتهبة أحيانًا

واستمرت حتى عام ١٨٠٠ تقريبا، حول معاملة إينياس، بطل الملحمة، لحبيبته الملكة دايدو. وبعد ذلك نجد أن الموضوع يختفى تقريبا عن الأنظار، ولكنه ولا شك يدعو بشدة إلى إحيائه، ولابد أن يتمتع دون شك ببث حياة زاخرة فيه عندما تظهر أول ترجمة للإنيادة فى إطار المذهب النسوى [مذهب نُصرة المرأة]. وكان المترجمون قبل عام ١٨٠٠ قد وضعوا ثلاثة خطوط دفاعية عن ڤيرچيل، أو عن إينياس، أو عنهما معًا. فأما درايدن فكان يعتبر الأرباب مسؤولين مسؤولية تامة عما حدث قائلا "من المحال تبرير انعدام حساسية البطل إلا بأن چوپيتر رب الأرباب قد أصدر أمرًا مطلقًا بذلك" (ص ٣٢)، وذلك على نحو ما فعله جاڤين دَجْلاس قبله قائلاً "فإذا كان الأمر الذى أصدرته الأرباب جعله يحنث فى يمينه، فإنهم يتحملون المسؤولية، ولا يلام إينياس المذكور على ما فعل" (ص ١٧). وأما پيت فينحى باللائمة على دايدو وحدها، قائلاً إنها "جسورة، مشبوبة العاطفة، طموح وخئون، ولكن خصيصتها المميزة هى التظاهر بما ليس فيها" (ص ٩). ولكن چوزيف تراپ يلقى المسؤولية على إينياس لا على ڤيرچيل قائلاً "على الرغم من أن دوافع الأرباب القوية تمثل ذريعة تعفى إينياس إلى حد كبير، فإنها لا تبرر موقفه. لقد كانت تلك نقيصة فيه لا فى الشاعر"(ص ٢٢٣).

وعلى العكس من ذلك نجد أن قصة هجر إينياس للملكة دايدو قد استُخدمت لتدعيم قيم المجتمع المستهدف باعتبارها نموذجًا سلبيًّا. ويعرض جاڤين دجلاس القضية بوضوح وجلاء فى مقدمته قائلاً "إننى آمر ذوات العاطفة المشبوبة بالاتعاظ بما حدث لدايدو، وأنْ يحذَرْنَ الأغراب من أبناء الأمم الخرقاء، وألا يقترفن ما يُلْقِى بهن فى جهنم" (ص ١٨٣). ومن الصعب أن نتصور أن يقول أُسْقُفٌ كلامًا غير هذا، ما دام قد قرر أن يقول شيئًا. وأما درايدن، الذى كان أبعد ما يكون عن منزلة الأساقفة، وكان يخاطب مجتمعًا لا يتمتع بأشد الأخلاق صرامة، فيقدم لنا هذا التعليق الساخر: "قد تتعلم الفتيات مما حدث لدايدو، وعليهن أن يأخذن العبرة منها

فلا يحتمين بكهف لأنه أسوأ ملجأ يمكن اللجوء إليه هربا من المطر، خصوصا إن كان فى صحبة الفتاة حبيب لها" (ص ٣١).

وقد تصالح المترجمون لا مع الشبكات الفكرية المختلفة وحسب، بل مع الشبكات النوعية المختلفة أيضا. وتحقيقا لذلك عليهم أن يعتنقوا المبادئ الشعرية السائدة فى الثقافة المستهدفة فى وقت إنجاز الترجمة، وكذلك من حيث التوتر القائم بين المبادئ الشعرية للأدب المصدر والمبادئ الشعرية للأدب المستهدف، فهو توتر لا بد للمترجم أن يفضه، ومعظم المشاكل فى هذا المجال من المحتمل أن يواجهها المترجم فى إطار ما يسمى "بالشكل" لا فى إطار ما يسمى "بالمضمون". وكان درايدن وخلفاؤه الذين تلوه مباشرة يرون أن مفهوم "الشكل" يتسع ليشمل فكرة الملحمة نفسها، وأفكارهم فى هذا الموضوع تقدم لنا نموذجا واضحا للبنوة، إذ يمتدح درايدن فكرة ڤيرچيل عن الملحمة؛ لأنها "لا تتضمن شيئا ذا طبيعة أجنبية"، "مثل الروايات التافهة التى أدرجها أريوسطو وغيره فى قصائدهم"، مناصرا بكل حسم المفهوم الكلاسيكى للملحمة ومدافعا عنه ضد الرومانسات التى أشاعها أريوسطو وكذلك بوياردو. ويتبنى پيت مقولة درايدن حرفيا، حتى بشكلها الطباعى، ثم يضيف إليها المزيد قائلا إن [الملحمة الحقة] "لا تتضمن شيئا ذا طبيعة أجنبية، مثل الروايات التافهة، التى يدرجها أريوسطو، بل وتاسو وڤولتير فى قصائدهم، وهى التى تضلل القارئ وتهبه نوعا آخر من المتعة" (ص٦). ويقول إن تلك المتعة من النوع الذى يتسبب فى إعادة "اللين [إلى النفس] وسلب قوتها وانحلالها واتجاهها نحو الرذيلة" (ص٦). وهكذا يتخذ پيت موقفا أكثر صرامة فى الدفاع عن الملحمة الكلاسيكية بإدراجه تاسو وڤولتير جنبا إلى جنب مع أريوسطو، إذ إن الحل الوسط الذى كان تاسو قد توصل إليه، أى مزج الملحمة الكلاسيكية بالرومانس، كان يعتبر مقبولا تقريبا منذ نشره الملحمة التى كتبها بعنوان **تحرير أورشليم** ونشر كتابه النظرى عن الملحمة بعنوان **المقالات**. ويقدم

تراب أخيرًا صورته المعَدَّلة لحجة درايدن قائلاً "إن **وصف** المشاعر الدفاقة **وتصويرها** (كما يفعل **ڤيرچيل**)... يختلف عن **وصفها** وإلهابها (كما يفعل **أوڤيد**). ولكن كتّاب الرومانسات والروايات الحديثة يتحملون أكبر مسؤولية عن هذا" (ص ١٩٣).

وبعد انقضاء قرن كامل، أخلَت المناظرة المبكرة عن الطبيعة "الحقة" للملحمة مكانها لمناظرة حول المفاضلة بين اختيار النثر أو الشعر، أو بين اختيار أحد نمطين من النظْم لترجمة **الإنيادة**. ويقول فيرفاكس تايلور "يبدو من الواضح أن الترجمة المنثورة لن ترضينا حقًا أبدًا؛ لأنها سوف تفتقر دومًا إلى الطابع الموسيقى للنظم المتواصل" (ص ١٠). وربما كانت أقرب الحجج إلى البراجماطية، فى هذا السياق، هى الحجة التى يقدمها ج. ك. ريتشاردز للإعلان عن مزايا ترجمته. وفيما يلى نص ما يقوله:

تتكون الكتب الستة الأولى من الإنيادة من ٤٧٥٥ سطرًا فى الأصل.

وتتكون ترجمة السيد درايدن من ٦٤٩٥ سطرًا.

وتتكون ترجمة السيد پيت فى نفس البحر الشعرى من ٦٥٢٣ سطرًا.

وأعتقد أن ترجمة السيد كوننجتون تتكون من ٧٣٠٠ سطر.

وقد مكننى استخدام النظم المرسل من ترجمة الكل فى ٥٤١٠ سطور.

والواضح أن "التضخم" الناجم عن استخدام المزدوجات المقفاة، وهو الذى بدأه درايدن وغيره ممن "أعاقوا أنفسهم" كما يقول چيمز رودز "بالنزول على مقتضيات النظم المقفى" (ص ٨) ووصل إلى مرحلة أفلت زمامه فيها عند كوننجتون، كان يحتاج إلى من يضع حدًّا له باستخدام النظم المرسل. ولو أن الطول النسبى كان حقًا المعيار الوحيد للحكم على الترجمات لكانت ترجمة ريتشاردز أفضل من الترجمات الأخرى التى وضعها المنافسون الذين يقيس نفسه بهم.

وتتضمن المبادئ الشعرية استخدام المفردات، إذ ينبغى من الزاوية المثالية أن تتفق مع مفردات الأصل ومع مفردات الجمهور الذى يكتب المترجم من أجله. ودرايدن على وعى كامل بهذا، إذ يقول فى مقدمته الطويلة "ربما أكون أول إنجليزى وضع نصب عينيه المحاكاة الدقيقة للشاعر [ڤيرچيل] من حيث البحر الشعرى، واختيار الألفاظ، ووضعها فى السياقات الكفيلة بتحقيق عذوبة الجرس" (ص ٥١) ولكنه لا يقتصر على ذلك بل يضيف قائلاً "لقد حاولت أن أجعل ڤيرچيل يتكلم بالإنجليزية التى كان يمكن أن يتكلمها لو كان قد ولد فى إنجلترا وفى هذا العصر" (ص ٦١). وكما هو متوقع، كان غيره من المترجمين يعزفون عن جعل ڤيرچيل يتكلم الإنجليزية السائدة فى زمانهم، وخصوصًا الإنجليزية التى تتضمن كلمات وعبارات لم تكن شائعة فى اللاتينية فى عصر ڤيرچيل، بدافع من احترام استخدام ڤيرچيل للاتينية. ويدعو چاكسون نايت (١٩٥٨) على سبيل المثال، إلى استخدام لغة إنجليزية ذات غرابة طفيفة أحيانًا ما دامت اللاتينية عند ڤيرچيل تكسوها الغرابة أحيانًا" (ص ٢٢). وهو فى الوقت نفسه يدعو إلى استعمال مستوى من اللغة الإنجليزية يتسم بعدم التعبير عن الشخصية قدر الطاقة، ولا يرتبط زمنيًا بالإنجليزية فى منتصف القرن العشرين" (ص ٢٢) وإن كنا نتصور أنه لن يبلغ فى ابتعاده عن الشخصية وعدم انتمائه الزمنى ما بلغته اللغة المستخدمة فى ترجمة الكلاسيكيات فى العصر الڤكتورى، إذ كانت هذه الترجمات تعتمد على لغة كان يُعتقد أنها "لازمنية" وإن كان الرأى حاليًا يميل بازدياد إلى اعتبارها "عتيقة" وحسب، ومن ثم فإنها تأتى بنتيجة عكسية من حيث إمكان متعتها للقارئ، وانظر ترجمة فيرفاكس تايلور للسطور الخمسة الأولى من الكتاب الرابع من الإنيادة:

وَقَعَتْ هُنَاكَ فَرِيسَةً لِعَذَابِ آلَامٍ مِنَ الأَشْجَانْ

فَذَوَتْ وزَادَ نُحولُ مَلْكَتِنَا بِمَا تُخْفِي مِنَ النِّيرَانْ

فالجُرْحُ قَاسٍ يَنْهَشُ الدَّمَ فى عُروقٍ ذَابِلَاتٍ مِـــنْ زَمَانْ

وإلَى خَيَالِ المَرْأةِ الظَمْــأىَ التى هَــدَّ الغَرامُ بِها الكَيَانْ

عادَتْ شَجَــاعَةُ قَــائدٍ عَلَمٍ وصِيتُ بِلادِهِ فى كُلِّ آنْ

وسوف أتصدى أخيرًا للعامل الأول ألا وهو حاجة الجمهور الذى يمكـــن أن يقرأ النص أو حاجات الجماهير، فهذه هى المسؤولة عـــن الاستراتيــــچيـــات المختلفة التى يستخدمها مختلف المترجمين فى أوقات شتى، بل إنه يمكن اعتبارهـــا العامل الذى يسترشد به المترجم فى عمله على أول المستويات الأساسية، ألا وهـــو المستوى الذى تُتخذ فيه أشمل القرارات الاستراتيچية. والحاجات المختلفة المـــشار إليها من العوامل المسؤولة عن ازدواج سلسلة النسب الذى تنتمى إليـــه ترجمـــات ڤيرچيل إلى الإنجليزية، اعتبارا من القرن السابع عشر، فأما السلسلة الأولى فتتكون من مترجمين مثل درايدن، أهم ما يشغلهم محاكاة الأصل والتعادل معه، ولكن مـــن دون تجاهل تعريف القراء فى الوقت نفسه بالنظرات المعاصرة إلى الأصل، وأمـــا السلسلة الأخرى التى بدأت بعد نسيان كثيـــر مـــن الترجمـــات الأولـــى، فتـــضم المترجمين الذين حاولوا أن يجعلوا الرأسمال الثقافى الذى يمثله ڤيرچيل واللغة التى كان يكتب بها متاحًا لأكبر عدد ممكن من القراء، وبأكبر عدد من الأشـــكال التـــى كان المعتقد أن تساعدهم على تحقيق هذا الغرض. وسوف أنتقل الآن لتقديم مناقشة موجزة لهذه الأشكال، وللمواقف من ورائها.

يقول چـــوزيف تراپ فى مقدمته لترجمته التى نشرت أول مرة عـــام ١٧٣٥ إنه "من المحال الاستمتاع بشعر الشاعر ڤيرچيل، إلا إذا فهم المرء معانيه ومبانيـــه باعتباره كاتبًا" (ص ٣) ويقول تراپ بعد ذلك إنه "من المقطوع بـــه أن كثيـــرًا مـــن السادة من ذوى الشمائل الطيبة والأحكام الرهيفة فى المدن وفى الريف كادوا ينـــسون اللاتينية (وإن لم ينسوها تمامًا) أو لا يحيطون بها الإحاطة الكافيـــة لقـــراءة ڤيرچيل

باللغة الأصلية" (ص ٣). وهؤلاء "السادة" هم الجمهور الذى يوجه تراپ ترجمته إليه، وهو يشكل ترجمته داعيا لتلبية احتياجاتهم، وانظر إلى مقولته التالية: "ولما كانت هذه الحواشى بالإنجليزية، فإن الصعوبة الرئيسية التى يصادفها هؤلاء السادة فى قراءة الشراح قد أزيلت تماما" (تراپ، ص ٤). وتراپ يشير هنا إلى الحواشى التى كثيرا ما تقتبس من الشراح المعتمدين المشار إليهم آنفا. وكانت هذه الحواشى تكتب وتطبع، لسوء الحظ، باللغة اللاتينية فى معظم طبعات الإنيادة المتاحة عندما نشر تراپ ترجمته، إن لم يكن فى جميع الطبعات. وهكذا فإن كتابة الحواشى المصاحبة لترجمته بالإنجليزية أيضا تعتبر بلا شك عاملاً إضافيًا يشجع القراء على شراء عمل تراپ. وعلى أية حال فقد مكنته الحواشى أن يقول بثقة أكبر "سوف أكون قد وقعت فى ضلال كبير إن لم يستطع القراء من خلال هذه الترجمة والحواشى معا أن يزيدوا من **فهمهم لڤيرچيل باللغة اللاتينية**" (ص ٤).

وتوجد ترجمات أخرى تحاول أن تحقق الغايتين معا، فبعضها مثل ترجمة أندروز التى نشرت عام ١٧٦٦، تزعم قدرتها على أن تكون "أدبا رفيعا" وفى الوقت نفسه "مدخلاً" مفيدا إلى القصيدة. ويقول أندروز إن "ترجمته موجهة على غرار ذلك" إلى "الشبان فى مجتمعنا الذين درجوا على حب العلم"، ثم يضيف قائلاً "ولم أجد فى غمار عملى أىَّ تناقض بين هاتين الغايتين" (ص ٨). وربما كان قراؤه يختلفون معه، وهم الذين يقول إنهم قد "يحتاجون إلى المزيد من المساعدة فى الأبنية النحوية"، ما دامت ترجمته لم تطبع منها طبعة ثانية قط. ومما له مغزاه أن موقف أندروز تجاه نشر الرأسمال الثقافى يكتنفه بعض الغموض. فهو ينعى ما يراه حقيقة مجتمعه ألا وهى أن "المستويات المنخفضة من التعليم، مثل التى لابد من توافرها لمن يمارس التجارة والمؤامرات السياسية، تبدو شائعة بين العامة" ثم يضيف قائلاً إن العلم لا يستطيع أن يتفاخر، من ناحية أخرى، "بوجود علماء أفذاذ مثل الذين شهدتهم القرون السابقة" (ص ٦-٧). ويبدو أن أندروز يعنى أن الذين شرعوا فى تكديس

رؤوس أموال اقتصادية لا يأبهون عموما لرأس المال الثقافي، وأنه قلق إزاء هذه الحال، مفصحا بذلك عما يعتبر، في جوهره، رد فعل أرستوقراطي يقول إن انتشار التعليم على نطاق واسع جعله يفقد ما كان عليه يومًا ما.

ومن الطريف أن التصدير الذي كتبه تراپ لترجمته يناقض تمامًا رد الفعل الأريستوقراطي الظاهر في تصدير أندروز، وهو ما سوف يزداد إيضاحه فيما يلي، إذ إن تراپ كان يرى أن على البورچوازية الطامحة أن تكتسب معرفة بالتراث الكلاسيكي بكل وسيلة ممكنة. وأما حين يتوقف "طموح" البورچوازية، أي حالما تنجح في أن تشغل مواقع السلطة الحقة، فسوف تبدأ في حماية ما أصبح "لها" رأس مال ثقافيا، وصيانته من نوع الانتشار الذي غدا "يسير المأخذ"، على نحو ما يظهر في تصدير سنجلتون، الذي نشير إليه أدناه.

وأما چوزيف ديڤيدسون فإنه ظل منحازًا إلى البورچوازية "الطامحة"، محاولا توفير "مداخل" مفيدة إلى الإنيادة من خلال الجمع بين ثلاثة كتب على الأقل في كتاب واحد. وقد تمتعت ترجمته بدرجة عالية نسبية من الرواج، إذ نُشرت أول الأمر في عام ١٧٤٣، ثم أعيد نشرها في ١٨٠١، و١٨١٠، و١٨١٣، و١٨٢١، و١٨٣٠، و١٨٣١، و١٨٤٨، بل وحتى عام ١٩٠٦. وعنوانها جدير باقتطافه كاملاً:

أعمال ڤيرچيل مترجمة إلى النثر الإنجليزي، بصورة قريبة من الأصل بقدر ما يسمح به اختلاف المصطلح اللغوي بين اللغتين اللاتينية والإنجليزية، إلى جانب وجود النص ونظام البناء اللاتيني في الصفحة نفسها، وأما الحواشي النقدية والتاريخية والجغرافية والكلاسيكية فهي بالإنجليزية، مقتبسة من أفضل الشراح القدامى والمحدثين، بالإضافة إلى عدد كبير من الحواشي الجديدة كل الجدة. والكتاب يصلح للاستخدام في المدارس، وللأفراد من السادة.

ويقدم ديـڤـيدسون فى هذا الكتاب من ثلاثة أسطر إلى خمسة من الـنص الأصلى فى أعلى الصفحة، ومن تحتها تأتى الترجمة والحواشى، على نحـو مـا يتوقع قراء القرن العشرين، ولكنه يقدم أيضًا شيئًا آخر يدرجه فى أبرز مكـان أى تحت الأصل وفوق الترجمة والحواشى. وهذا الشىء يسمى "الترتيب" أى ترتيـب تتابع الكلمات منطقيًا، بعد انتزاعها من أماكنها فى الـسطور المنظومـة وإعـادة كتابتها نثرًا. وهذه التقنية، بطبيعة الحال، من روافد تقاليـد عريقـة فـى تـدريس اللاتينية، وكان المفترض فيها أن "يفسر" الطالب النص [وفق قواعد اللغـة] حتـى يزيد من فهمه له. وهذا هو المقصود "بالأبنية النحوية" التى يشير إليها أندروز على نحو ما أوردناه آنفًا.

فلننظر إلى السطرين الأولين من الكتاب الرابع لإيضاح الأمر. يقول الـنص اللاتينى:

At Regina, gravi iamdudum saucia cura,

Vulnus alit venis, et caeco carpitur igni.

ويطبع ديـڤـيدسون هـذين الـسطرين فـى أعلـى الـصفحة، ويعقبهـا "الترتيب" وهو:

At Regina, iamdudum saucia gravi cura, alit vulnus in

***suis* venis, et carpitur igni amoris**

أى إن ديـڤـيدسون فعل ما فعلته أجيال من معلمى اللاتينيـة مـن قبلـه، ألا وهو نزع الشعر من الشعر حتى يزداد وضوح دلالته، أو مـا يـسميه تـراپ "معناه". كما أضاف بحروف مائلة كلمات ليست فى نص **الإنيادة**، كما هو واضح، وإن كان على المعلم أن يأتى بها حتى يكون للنص معنى. وديـڤـيدسون يوردهـا

بجلاء للتأكد من فهم النص فهمًا صحيحًا. فبينما يقول ڤيرچيل "ولكن الملكة، وقد أثقلها همٌّ رازح، تُطعم الجرح بعروقها، وتكتسحها نار عمياء" فإن "ترتيب" ديڤيدسون يقول، بالإنجليزية، "ولكن الملكة، وقد أثقلها حزن رازح، **تَطعم** الجرح بعروقها **نفسها**، وتكتسحها النار العمياء **للحب**" وأما ترجمة ديڤيدسون نفسه فتقول "ولكن، قبل أن **ينتهى من خطابه** بمدة طويلة، كانت الملكة، التى أصابتها سهام الحب الأليمة، تطعم جرحًا فى كل عرق، وتحترق ببطء فى لهيب خفىّ" (ص ١). ومرة أخرى أضاف ديڤيدسون كلمات ببنط بارز حتى يضمن فهم المعنى فهمًا صحيحًا. فأما عبارة **أن ينتهى من خطابه** فتشير إلى نهاية الكتاب الثالث، وهو الكتاب السابق من **الإنيادة**، والذى يُختتَم بنهاية قصة إينياس عن سقوط طروادة وتجواله اللاحق فى سعيه لإنشاء مدينة جديدة، وفق ما أمرت به الأرباب. وأثناء رؤية الملكة دايدو لإينياس أثناء قص قصته وإصغائها لكلماته، تقع فى حبه. وهكذا يبدأ الكتاب الرابع بالسطور التى توضح هذا المعنى للقارئ. ولفظة "**الحب**" المطبوعة ببنط بارز لا تحتاج إلى مزيد من التعليق. وأخيرًا يضيف ديڤيدسون الحاشية التالية إلى ترجمته للسطرين الأولين من الكتاب الرابع: "سهام الحب الأليمة. تبدو هذه الاستعارة اليسيرة بالإنجليزية أفضل تطويع قادر على نقل قوة الأصل (**gravi cura**) أى **الهم الثقيل أو الرازح**، خصوصًا لأن ڤيرچيل يستخدم الكلمتين (**saucia**) و(**vulnus**) ربما للإشارة إلى السهام والرماح التى كانت تقترن بتصوير كيوبيد رب الحب فى الشعر" (ص ٣). وقد يتفق قارئ اليوم مع الكاتب فى أن "سهام الحب الأليمة" استعارة "يسيرة"، ولكن ذلك نفسه قد يكون السبب الذى يجعله، على وجه الدقة، يتحاشى استعمالها. والواضح أن ديڤيدسون يختلف معه فى الرأى. ويُفضى بنا هذا إلى عامل مهم آخر يمارس تأثيره عندما يدخل رأس المال الثقافى "سوق الصرافة"، ألا وهو المبادئ الشعرية السائدة فى الأدب المستهدف فى وصف "الصرف" المذكور، وربما بعد ذلك الوقت أيضًا، إذ تظهر

فجوة زمنية بين المبادئ الشعرية التى يسترشد بها العمل الأصلى وبين وضع الترجمات.

وفى منتصف القرن التاسع عشر تقريبا، يضع كوننجتون تلخيصه للحالة كما يلى:

> **[مكتبة بون الكلاسيكية] تثبت أن قسمًا كبيرًا من جمهور القراء، لأسباب مختلفة، يستحق تقديم الأعمال الكلاسيكية بالإنجليزية. فتلاميذ المدارس لا يزالون مولعين "بالمخابئ السرية" كما كان حالهم فى أيام تراپ، والمعلمون فى المدارس قد بدأوا يحتملون، بتعديلات معينة، ما لا يستطيعون القضاء عليه... والذين يحيطون باللغات الكلاسيكية من دون معونة تُذكر أو دون معونة على الإطلاق من المعلمين - وربما كانوا يمثلون طبقة يزداد عدد أفرادها - يجدون فى الكتاب بديلاً طبيعيًا عن المعلم، كما أن لدينا طبقة كبيرة من القراء الذين يستعصى عليهم اكتساب اللاتينية واليونانية استعصاء اللغة القبطية، ومع ذلك فإنهم يهتمون بمعرفة ما قاله القدماء وأقوالهم (ص ٤٨).**

والكلمة المحورية فيما يقوله كوننجتون هى بوضوح كلمة "يستحق". وهو يواصل حديثه لتعداد مختلف صور اكتساب المعرفة [بالأعمال الكلاسيكية] من الترجمة الحرفية التى يستخدمها التلاميذ، مرورًا بالكتاب الذى وضعه ديڤيدسون، إلى مكتبة بون الكلاسيكية التى نشرت ترجمته. ولكن الموقف يتغير، فإذا كانت المجموعتان اللتان يشير إليهما كوننجتون أولاً لا تزالان تطلعان على شعر ڤيرچيل وتتعلمان اللغة اللاتينية، بصورة من الصور، فإن المجموعة الثالثة لم تعد تنعم بذلك. وهكذا فإن ترجمة كوننجتون تعتبر من أوائل الترجمات التى حاولت أن تحل محل الأصل بالنسبة لنمط معين من القراء.

ويعتبر ر. سي. سنجلتون من بين آخر الذين اتخذوا الموقف المضاد. إذ كان يكره الترجمة أو بالأحرى الترجمات التى تسهل قراءتها، وفق ما كان ناشرو سلسلة الكتب فى مكتبة بون الكلاسيكية يعتزمون لها أن تكون، وإن لم تحقق دائما هذه الغاية، ما دام الكثير منها كان مكتوبا بلغة إنجليزية فكتورية تطمح إلى أن تصبح "لازمنية"، وكان سبب كراهيته أن ذلك يجعل الرأسمال الثقافى الذى تمثله الأعمال الكلاسيكية متاحا للجميع بلا استثناء سواء اجتهدوا للحصول على هذه المزية أم لا. وهنا يكمن، فى رأى سنجلتون، ظلم فادح ينبغى القضاء عليه اقتصاديًا ومعنويًا. وهكذا يعلن سنجلتون فى مقدمته أن "ترجمة أعمال فيرجيل كلها يمكن الحصول عليها بسهولة مقابل نصف الثمن المدفوع فى هذا الكتاب؛ والكتاب نفسه لا يتضمن أكثر من نصف أعماله" (ص ١٠). و"الكتاب" الذى يشير إليه ذو عنوان يكشف عن مشروع سنجلتون إذ يقول **أعمال فيرجيل، مترجمة ترجمة دقيقة إلى الإيقاع الإنجليزى، وموضحة بشعر الشعراء البريطانيين فى القرون السادس عشر والسابع عشر والثامن عشر**. ولهذا المشروع منطقه المحتوم. "فما دام المرء سوف يكتشف"، حسبما يفترض سنجلتون، "أن أحد العناصر الرئيسية" فى نماذج الكتابة الجيدة، سواء فى كتابات ديكنز أو فى صحيفة التايمز "يكمن فى الإيقاع" (ص ٨) فعلى الطلاب أن يتعلموا الترجمة الإيقاعية. ويقول سنجلتون إنه أراد مساعدتهم على أداء هذه المهمة، "ورأى أنه من المفيد فى سبيل تحقيق ذلك تقديم بعض المقتطفات من كبار الشعراء البريطانيين على شكل حواش" (ص ٢٤). فعلى سبيل المثال عندما تعيد دايدو تأكيد ما أقسمت عليه من عدم الزواج مرة أخرى بعد وفاة زوجها، قائلة، فى ترجمة سنجلتون "إنْ لَمْ يَرْسَخْ فى ذهْنى العَزْمُ ويَثْبتُ/ حَتَّى ما يَتَزحْزَحُ قَطُّ بألا أتمَنَّى أنْ أرْتَبِطَ بنَيْرِ زَوَاجٍ مَعَ أىِّ أحَدٍ" (ص ١٣٢ ب) فإن كلماتها يؤكدها المقتطف التالى من مسرحية **فارس مالطه** التى كتبها بومونت وفلتشر "وعَلَيْها ألا تمكُث قُرْبِى. فَيَمينى قد نَقَشْتُها فى قَلْبِى/ أقْسَمْتُ على ذَلكَ ولَنْ أحْنثُ/ فإذا ما خان الحنْثُ بِه..." (ص ١٣٣) وفى النهاية لن يكون أمام الطالب

خيار غير النجاح، ما دام يتبع السبيل الذى خطه سنجلتون لـه "وهكـذا، بعـد أن تتوافر للطالب كلماته وعباراته من الشعراء الإنجليز، وبعـد أن يتلقـى الأفكـار والصور من ڤيرچيل، عليه أن يصوغ ما اكتسبه صوغًا إيقاعيًا" (ص ١٥). والجانب المذهل حقا فى مشروع سنجلتون أنه قد يكون من بين آخر مَنْ حاولوا السير على خط أحمر ما انفك يزداد شحوبًا بين نمطين من الكلام الذى يحظى "بالقبول الاجتماعى" وكذلك "القيمة الرفيعة"، ألا وهما اللاتينية التى كانت قد بدأت تفقد ما يكفل لها تلك المكانة، ونوع معين من الإنجليزية، وهو على وجه الدقة لغة "ديكنز وصحيفة **التايمز**"، وهى التى كادت تشغل آنذاك تلك المكانة. وهذا هو السبب الذى يجعل الترجمة فى نظره جهدًا مبذولاً فى الكتابة، وهى التى لم تكن قد تمكنت من شغل مكان الأصل، وإن كانت جاهزة لأن تشغله.

وفى الوقت نفسه نجد أن سنجلتون يعرب عن ضيقه من أن الذين يكدحون اثنتى عشرة سنة فى دراسة النحو اللاتينى حتى يبلغوا آخر الأمر مرحلة القدرة والتمكن والحق فى قراءة نص ڤيرچيل الأصلى، يُحْرَمُون ظُلْمًا من ثمار كَدِّهِمْ بسبب ما يسميه "أية ترجمة تقريبًا" (انظر أدناه) وهى التى تتيح الاطلاع على ڤيرچيل حتى لمن لم يكابد ما كابدوه اثنتى عشرة سنة. ومن ثم فإن سنجلتون يصدر الحكم الصارم التالى: "إذ إننى أرى فى عداد الشر المستطير أن يملك الطالب ترجمة لمؤلف تشكل جانبًا من جوانب دراسته" (ص ١١). فاختصار الطريق أمر سيئ، ولا يقتصر ذلك على الصغار، بل ينسحب على كل من يتعرضون "لأضرار معنوية خطيرة" بالحصول على "معونة عادة ما تكون ممنوعة" (ص ١١). ولكن ترجمة سنجلتون موجهة، كما يقول "لاستخدام المعلم" (ص ١٥) ويشعر المرء أن المعلم يقف فى الجبهة لصد هجمات سقيمى الذوق، ومن واجبه أن يتأكد من قراءة الأعمال الكلاسيكية باللغة الأصلية، واستمرار ذلك. ولا بد للمعلم فى تنفيذ المهمة التى كُلِّفَ بها من دون أن يحيد عن الصراط المستقيم،

أن ينتفع بكل معونة يستطيع الحصول عليها، بما فى ذلك ترجمة سنجلتون، "إذ ما أكثر ما يُضطَرُ المعلم بسبب الإرهاق وضعف الحماس، والصداع والانهماك، وهى توابع الجهد الذهنى، إلى الترحيب بأية ترجمة تقريبًا باعتبارها نعمة وفضلاً! وربما لن ينظر إلى هذا الكتاب فى ساعات الوهن نظرة الرافض له" (ص ١٦). أى إن سنجلتون يقدم ترجمته لأنه يريد على وجه الدقة ألا يستسلم المعلم "لأية ترجمة تقريبًا".

ولم يكن سنجلتون ليتصور أن هذا الجانب من مشروعه قد بدأ التراجع السريع إلى عالم الماضى، وأنه بعد انقضاء مائة عام وحسب على نشر ترجمته للمرة الأولى، كان الهبوط السريع للاتينية قد بدأ فى النظام التعليمى، وهو الذى يراقب خلق الرأسمال الثقافى ودورته إلى حد أكبر كثيرًا من الترجمة، وهكذا نشأت الحال التى نجد فيها المعلم كما يقول كوننجتون، مضطرًا إلى "احتمال... ما لا يستطيع القضاء عليه"، إذ أصبحت تلك هى القاعدة لا الاستثناء، وسوف تقوم الترجمات، من الآن فصاعدًا، بالحلول محل الأصول، بدلاً من استكمالها، فتقدم لقرائها ڤيرچيل فقط، لا ڤيرچيل وبعض المداخل إلى اللاتينية، ومن دون أن تحاول، رغم ذلك، تعليمهم كتابة الكلام الذى يحظى "بالقبول الاجتماعى" و"القيمة" الرفيعة.

الفصل الرابع

نقل البذور إلى تربة أخرى: الشعر والترجمة

سوزان باسنيت

تزخر رفوف المكتبات بكتب لا تحصى، وربما كانت تكفى لملء مكتبات كاملة، من الهراء الذى تمليه الأهواء الذاتية عن الشعر، وإن قورنت كمية الشروح والتعليقات المسهبة بالشعر المكتوب فعلاً فلابد أن تبلغ ضعفيه على الأقل. ويزعم جانب كبير من هذه الكتابات أن الشعر شيء خاص متميز، وأن الشاعر يتميز بخصيصة جوهرية تمكنه من إبداع نمط فائق من النصوص، وهو القصيدة. كما يكثر الهراء المكتوب عن الشعر والترجمة أيضًا، وربما كان أشهر ما قيل من هذا اللون عبارة روبرت فروست، البالغة السخف، ألا وهى "إن الشعر هو ما يضيع فى الترجمة"، وهى التى توحى بأن الشعر كيان غير محسوس يستعصى على الوصف (حضور؟ روح؟) وأنه وإن كان يُبنى باللغة فمن المحال نقله عبر اللغات.

ويرجع جانب كبير من هذا الخطأ إلى فترة ما بعد الرومانسية، بأفكارها الغامضة عن الشعراء باعتبارهم كائنات تختلف عن سائر البشر، يتلقون الوحى الإلهى وكثيرًا ما تحفزهم الرغبة فى الموت. ويكفى أن يتناول الممثل الكوميدى عباءة سوداء فيلتف بها فوق خشبة المسرح حتى يصيح الجمهور "شاعر!" ويضحك. وهذه الصورة للشاعر باعتباره شابًا مستضعفا يتمتع بحساسية مرهفة (فالمرأة لا تظهر فى هذه الأسطورة!)، قد ازداد تشجيعها فى العالم الأنجلوسكسونى

بفضل قضايا الوعى الطبقى، فما إن ثَبّتَ الأدب الإنجليزى أقدامه فى الجامعات فى السنوات الأولى من القرن العشرين، حتى ارتفعت مكانة الشعر فى السُلّم الاجتماعى، وابتعد عن الجماهير، متجهًا إلى النخبة الفكرية والاجتماعية التى استولت عليه وزعمت أنها تملكه.

ولكن هذه الحال المؤسفة ليست، لحُسْنِ الحظ، عالمية. فالشعراء يقومون بوظائف بالغة الاختلاف فى شتى المجتمعات، وهذا عامل لا بد أن يأخذه المترجم فى اعتباره. ففى أوروبا الشرقية أيام الشيوعية، مثلاً، كان الشعر يُبَاع فى طبعات ذات خط كبير (وقد حلت محلها الآن الروايات الغرامية الغربية وروايات الجرائم الجماهيرية)، وكان الشعراء شخصيات مهمة، وكانوا كثيرًا ما يعارضون الظلم والطغيان فى شعرهم. كما حدث فى أمريكا اللاتينية، وفى شيلى بعد وفاة پابلو نيرودا فى عام ١٩٧٣، أن خرج الناس إلى الشوارع وكان الجميع، حتى الفلاحون والعمال الأميون فى الريف، يستشهدون ببعض من إنتاجه الشعرى الضخم.

كان نيرودا يرى أن دور الشاعر يقضى بأن ينطق بلسان مَنْ حُرِمُوا القدرةَ على الكلام، فالشاعر فى نظره يمنح صوتًا لمن لا صوت لهم. وكان الشاعر فى أماكن أخرى يقوم بدور ضمير المجتمع، أو مؤرخ المجتمع. والشاعر فى بعض الثقافات هو "الشامان" (العراف) أو خالق السحر، أو المعالج، وفى ثقافات أخرى منشد الحكايات ومن يتولى التسرية عن الناس، وصاحب المكانة المركزية فى المجتمع المحلى. وإذا تأملنا عدد المرات التى حُبس فيها الشعراء أو عُذِّبوا بل وقُتِلوا فسوف ندرك درجة السلطة التى يمكن أن تكون فى أيدى الشعراء. وكانت الملكة إليزابيث الأولى، وهى أيضًا شاعرة ومترجمة، ترأس اللجان التى سنت القوانين التى قضت بإعدام الشعراء الأيرلنديين الذين كان يُظَنُّ أنهم مخربون خونة. وهذا التصوير الموجز للأدوار المنوعة للشاعر يؤكد اختلاف دور الشاعر باختلاف السياقات الثقافية، وهذا أمر بالغ الأهمية للمترجم، فإن مثل هذه

الاختلافات الثقافية قد تؤثر فعلاً فى عملية الترجمة الفعلية. ومعنى هذا استحالة قياس الشعر بمقياس واحد، باعتباره رأس مال ثقافى، فى جميع الثقافات.

وقد حاول كثير من الكتّاب جاهدين تحديد صعوبات ترجمة الشعر، إذ يُؤثَرْ عن الشاعر شيلى قوله الشهير:

لو كان من الحكمة إلقاء زهرة من زهور البنفسج فى بوتقة من أجل اكتشاف المبدأ العلمى للونها ورائحتها، فمن الحكمة نقل إبداعات الشاعر من لغة إلى لغة أخرى. لا بد أن ينمو النبات مرة أخرى من بذرته، وإلا فلن يخرج أية أزهار، وهذا هو العبء الذى خلفته لنا لعنة برج بابل.

(شيلى، ١٨٢٠)

ويُستشهد أحياناً بهذه الفقرة للدلالة على استحالة الترجمة. فهى تقول إن من السخف إخضاع زهرة للتحليل العلمى من أجل البت فى أسس رائحتها ولونها، مثل محاولة نقل قصيدة كتبت بلغة معينة إلى لغة أخرى. ولكن لنا أن نقرأ الوصف التصويرى الذى يورده شيلى لصعوبات عملية الترجمة قراءة أخرى، فالصورة الشعرية التى يستخدمها تشير إلى التغيير والنبت والنمو من جديد أى إنها ليست صورة ضياع وذبول. فحجته تقول إنه على الرغم من استحالة نقل قصيدة من لغة إلى لغة أخرى، فمن الممكن فعلاً إعادة غرسها، أى إنه يمكن وضع البذرة فى تربة جديدة حتى يتمكن النبات الجديد من النمو. وإذن فإن مهمة المترجم هى تحديد تلك البذرة ومعرفة مكانها ثم الشروع فى نقلها إلى تربة أخرى.

والشاعر والمترجم البرازيلى أوغسطو دى كامبوس، الذى يعد من كبار ممارسى الترجمة وفق مبادئ "ما بعد الاستعمار"، يرفض القول بأن الشعر ينتمى

إلى لغة أو ثقافة معينة، قائلاً "ليس للشعر - تعريفا - وطن، أو قل، بـــالأحرى، إن له وطنا أعظم" (دى كامـــبـــوس، ١٩٧٨). وإذا كان النص ليس ملكًا لثقافة مفردة فللمترجم الحق كل الحق فى المساعدة على نقله عبر الحدود اللغوية.

ويبدو أن تاريخ الترجمة والنقل الأدبى يؤكد صحة مقولة دى كامـــبـــوس، إذ كيف يمكننا أن نقول مثلاً إن هوميروس "ينتمـــى" إلـــى اليونـــان، واليونـــانيون المعاصرون أنفسهم يُضطرون إلى تعلم اللغة اليونانية التى كان يكتب بها باعتبارها لغة أجنبية. وعلى غرار ذلك لنا أن نسأل إن كان شيكسبير "ينتمى" إلـــى إنجلتـــرا، ما دام تولستوى قد أعلن أن شيكسبير ألمانىٌّ فى المقام الأول:

> **حتى نهاية القرن الثامن عشر، لم يكن شيكسبير قـــد ظفـــر بـــأى صيت خاص فى إنجلترا، بل إن الإنجليز كانوا يرونـــه أقـــل قيمـــة مـــن معاصريه: بن جـــونسون، وفلتشر، وبومونت وغيـــرهم. وقـــد نـــشأت شهرته فى ألمانيا، ثم نُقلت منها إلى إنجلترا.**
>
> **(تولستوى ١٩٠٦)**

أى إن تولستوى يقول إن الإنجليز عجزوا عن إدراك عبقرية كاتب من أبناء جلدتهم، ولم يعرفوه إلا بطريقة غير مباشرة، أى من خلال الألمان. وهذا منظـــور يدعو إلى القلق إن كنت إنجليزيًا، ولكنه مفيد فى تأكيد الدور المهم الذى كثيرًا مـــا تقوم به الترجمة. فالترجمة، كما يقول ڤالتر بنيامين، تضمن البقاء للنص، وكثيرًا ما يواصل بقائه لأنه قد ترجم وحسب. (بنيامين، ١٩٢٣).

وترجمة شيكسبير فى شتى بلدان القارة الأوروبية فى أواخر القرن الثامن عشر، وفى القرن التاسع عشر، مثال باهر على ما يتضمنه النقل عبر الثقافات من تشابك وتعقيد، ويؤكد ما يقوله دى كامـــبـــوس عن أوطان النصـــوص. إذ إن ذلك

الكاتب الذى تُرْجِمَ جانبٌ كبيرٌ من أعماله إلى لغات بالغة الكثرة، فى الوقت الـذى كانت المثل العليا الثورية العظمى فيه تكتسح القارة كلها، ومفاهيم الهوية القوميـة يُعلَى من شأنها بقوة أكبر مما شهده أى عصر سابق، لم يُتَرْجَمْ قطعًا بسبب أصوله الإنجليزية الخاصة. ولم يكن يُنظر إلى شيكسبير باعتباره رمزًا للهوية الإنجليزية، بل كان يُحتَفَى به بسبب تقنيته الفنية المسرحية الثورية، التى كانت تتحدى معـايير الذوق السليم وتوقعاته، وكذلك بسبب المادة الشعرية المشحونة بالفكر السياسى. أى إن شيكسبير الذى شق طريقه إلى اللغات الألمانيـة أو الروسـية أو البولنديـة، أو الإيطالية، أو الفرنسية أو التشيكية كان يُنظر إليه أساسا باعتباره كاتبا سياسيًّا، تثير نصوصه قضايا جوهرية تمس هياكل السلطة، وحقوق عامة النـاس، وتعريفـات الحكم الصالح والفاسد، وعلاقة الفرد بالدولة. ولنا أن نقول إنه كان كاتبًا مهمًّا فـى عصر الثورات، وإن لم يكن يتفق الجميعُ على هذا الرأى. فإن ڤولتير مثلاً قد انتقده بشدة. يقول ڤـولتير:

> **من المخيف أن هذا الوَحْشَ يلقى مناصرةً فى فرنسا. وفـى ذروة الفاجعة والرعب، كنت أنا أول من تكلم عن شيكسبير هذا، وكنت أنا أول من نَبَّهَ الفرنسيين إلى اللآلئ القليلة التى يمكن أن نجـدها فـى كومـة الروث الهائلة المذكورة. لم يخطرْ ببالى قط أننى سوف أُسْهِمُ بما فعلـتُ فى الجهد المبذول للوطء على تاجىْ راسين وكورنى من أجل تكليل جبين هذا الدجال الهمجى بأكاليل الغار.**
>
> **(ڤـولتير، ١٧٧٦)**

كان ڤولتير يشكو من الثورة فى الذوق، وفى أصول الدراما الشعرية فعليًا، وهى الثورة التى أحدثها كُتَّابٌ مثل شيكسبير. والأمر يتعلق هنا، بطبيعة الحال، بمسألة جوهرية فى تاريخ الترجمة ولها ارتباط خاص بترجمة الشعر، ألا وهى قدرة الترجمة على التأثير فى نظام أدبى، وقدرة النصوص المترجمة على التغيير والتجديد. ولكن إن كان الشعر حقًا هو ما يضيع فى الترجمة، فكيف يمكن أن توجد القدرة المذكورة؟ لا بد أن الإجابة قائمة فى طرائق تلقى/استقبال النصوص المترجمة من جانب النظام المستهدف، وهى التى ترتبط ارتباطًا بالغ التعقيد بالزمن والمكان والتقنية. لأن الترجمة لا تحدث تأثيرًا فى نظام مستهدف إلا إذا كانت فى ذلك النظام فجوة تمثل حاجة خاصة، وإلا إذا كانت مهارة المترجم قادرة على تقديم "منتج نهائى" يتجاوز درجة القبول وحسب.

ويحثنا فريدريك ويل، المترجم الذى أطال التفكير فى مشكلات الترجمة، على إعادة النظر فى العلاقة بين الترجمة وبين فكرة وجود أصل صلد قائلاً:

> **ليست النصوص الأصلية أيقونات، بل إنها أنساق حركة رمزية مشفرة، ففيها المقصد والحجة، والتعبير عنهما معًا فى ثيمة معينة. وهى ليست جامدة أو لينة، بل هى فى جوهرها حركة. وأحب أن أتصور أنها مثل أسماء الفاعل وأسماء المفعول، لا مثل الأفعال أو مثل الأسماء. والأعمال الأدبية القائمة أمام المترجم لها شخصيتها المميزة، ولها طبيعة تشبه مادتها، وتدل على شخصية محددة، ولكنها لا تستطيع إيضاح مادتها إلا حين تعمل بمقتضاها. وهذا العمل هو الجانب الذى يمثل الفعل [بمفهومه النحوى] الذى لا بد منه للكشف عن الأسماء فيها. وبهذا المعنى تصبح الأصول الأدبية أسماء فاعل وأسماء مفعول. أى إن الأسماء فيها تعمل بأن تصبح أفعالاً. وهى تصبح أفعالاً بأن تتيح للأسماء فيها أن تعمل.**
>
> **(ويل، ١٩٩٣)**

إن ويل يحاول هنا تعريف الطبيعة الخاصة للنص، وهى التى يسميها علامة "شخصيتها المحددة". ولكنه يساعدنا أيضا بتذكيرنا أن النصوص تتكون من لغة، وأنها تتشكل من أسماء وأفعال وشتى أنواع الأنساق اللفظية والنحوية، وهذا هو البُعد الذى على المترجم أن يهتم به فى المقام الأول. وأما فى ترجمة الشعر فينبغى أن تكون المرحلة الأولى هى القراءة الذكية للنص المصدر، وهى عملية تفصيلية لفك الشفرات وتأخذ فى اعتبارها الظواهر النصية والعوامل الخارجة عن النص. فإذا لم نُنعِمْ النظر فى القصيدة ونقرأها بالانتباه اللازم وشرعنا فى القلق على ترجمة "روح" شيءٍ من دون وجود ما يمكننا من تعريف هذه الروح فسوف نصل إلى طريق مسدود.

وكثيرًا ما تعتمد قراءة إحدى القصائد على الجدلية الدائرة بين مقومات القصيدة المطبوعة على الصفحة وبين المعارف غير النصية التى نواجهها بها. ومن أفضل الشعراء المعاصرين عندى الشاعرة البريطانية الباكستانية مونيزا ألفى. وعملها مستمد من خبرتها باعتبارها امرأة تنتمى إلى أكثر من ثقافة واحدة، وأن صفة الهجين تمثل عنصرًا أساسيًا من عناصر إبداعها. وهى تكتب من واقع خبرتها باعتبارها "بين بين"، فهى امرأة لها مكانها فى ثقافتين، وربما لا تنتمى تمامًا، بسبب ذلك، إلى أيهما وحسب. وهكذا فإن كتابتها ترمز للوضع الذى يشغله الملايين فى عالم اليوم. ومن الثيمات التى تعود إليها فى الكثير من قصائدها ثيمة الانتماء وعدم الانتماء. ومن هذه القصائد قصيدة غير مقفاة من ثمانية أسطر عنوانها **الوصول ١٩٤٦** (ألفى، ١٩٩٣).

والمتحدث فى القصيدة شخص يشار إليه وحسب باسم "طارق"، وهو يفكر فيما يراه بعد أن يصل إلى ليفربول ويستقل القطار متجهًا إلى لندن. وهو يتطلع إلى "حبل غسيل متصل ممدود" ويحاول التوفيق بين ما يراه وما يعرفه عن البريطانيين:

وقال فى نفسه: غريب أمر هؤلاء الناس –

إمبراطورية، وكل ذلك الغسيل

الملابس الداخلية، حديقة الإنجليزى.

الذى لا يعرفه طارق أن ذلك كان يوم الاثنين، يوم الغسيل التقليدى عند الإنجليز. وجهله بهذه الحقيقة الأولية عن الإنجليز يؤكد كونه أجنبيًا، ويلمح إلى صعوبات فى المستقبل. أضف إلى ذلك أن صورة الغسيل تؤكد التضاد بين ما يراه فى إنجلترا وبين ما رآه من الحكام البريطانيين المتعالين فى الهند، والمفترض أن غسيل هؤلاء كان دائمًا يختفى عن الأنظار حيث يتولاه الخدم الهنود. وهكذا يتأكد التضاد بين المثل الأعلى "الإمبراطورى" والواقع المبتذل للحياة اليومية.

ولكن معرفة أن يوم الاثنين يوم الغسيل لا تكفى لفهم ما يجرى فى القصيدة. فصورة الغسيل تذكرنا بالمثل القديم عن عدم غسل الملابس المتسخة علنًا. والملابس المتسخة فى هذه الحال حقيقية ورمزية، أى إن ملابس الإمبريالية المتسخة ترمز لها الملابس التى ينشرها الإنجليز لتجف. وفى إشارة طارق الساذجة التالية بشأن حديقة الإنجليزى، تبرز مجموعة أخرى من الإحالات. فالقصيدة الكبرى للعصر الإمبريالى، قصيدة الشاعر كيبلنج "**بهاء الحديقة**" تصور إنجلترا كلها فى صورة حديقة، حديقة رائعة تحيط بمنزل فاخر، ويعمل على الحفاظ على جمالها حشد من البستانيين المخلصين وتختفى تحت الطبقات التى تتكون منها هذه القصيدة صورة الحديقة الإنجليزية المثالية فى القرن التاسع عشر.

وكل مترجم يتصدى لهذه القصيدة يواجه مهمة معقدة حقًا. فأما المفردات الدلالية فهى مباشرة، وإن كان شكل الأسطر الثمانية المُحْكم يُمكِّن ألفى من إبراز كلمات معينة فى بداية الأسطر ونهايتها. وآخر كلمة فى القصيدة هى الصفة "لاذع" ومجال دلالاتها بالغ الاتساع، وهى تستخدم هنا فى وصف يوم الاثنين،

وربما – وعلى الأرجح – تشير إلى حالة الطقس [بمعنى "قارس"] حتى وهى تلمح إلى توقع آلام فى المستقبل. والمشكلة الرئيسية ليست لفظية أو نحوية أو شكلية، بل هى مشكلة المعرفة اللازمة للقارئ حتى يتمكن من إدراك الدلالات المضمرة فى النص، فالنص لا يصرح بمعظمها بل يلمح إليها وحسب. والبيانات الجغرافية دقيقة. فإذا لم يكن القارئ يعرف أن "يوستون" محطة قطارات فى لندن فلن تكون لرحلة طارق دلالة كبيرة. والفكاهة الخاصة بالغسيل تنشئ الهيكل الأساسى للقصة. بل إن العنوان نفسه له دلالة، إذ إن طارق يصل إلى لندن فى لحظة "البين بين". فالحرب العالمية انتهت عام ١٩٤٥، ولم يُعلن استقلال الهند وقيام دولة باكستان إلا عام ١٩٤٧. وكان طارق ينتمى للموجة الأولى من المهاجرين فى الفترة التى تلت الحرب. وربما يكون قد وصل قبل موعده، أو بعد أن فات الموعد. والمشكلات الخاصة بنقل "نبتة" قصيدة كهذه، وهي التى تستند فى أساسها على فكرة النزوح الثقافى وتعتمد على مقدار كبير من المعرفة الإضافية، مشكلات ترهق المترجم باعتباره قارئا وكاتبا.

وقد حاول چيمز هومز، وهو مترجم عظيم للشعر عبر عدة لغات وباحث متميز فى الترجمة، أن يضع مجموعة فئات أساسية لترجمة النظم. وهو يقدم سلسلة من الاستراتيچيات الأساسية التى يستخدمها المترجمون فى نقل الخصائص الشكلية للقصيدة، وأول استراتيچية من هذا النوع ما يطلق عليه تعبير "الشكل المحاكى". ففى هذه الحال يعيد المترجم تقديم شكل الأصل فى اللغة المستهدفة، ومن الواضح أن ذلك مستحيل إلا إذا توافرت أعراف شكلية مماثلة، بحيث يستطيع المترجم استخدام شكل مألوف من قبل للقراء. ومع ذلك فإن هومز يقول إنه ما دام من المحال أن يوجد شكل شعرى خارج اللغة "فمن المحال للمترجم أن "يُبقى" على أى شكل" ومن المحال تحقيق التطابق التام بين الأشكال الشعرية فى مختلف اللغات (هومز، ١٩٧٠). ومن ثم فإن هذا يعنى الحفاظ على وهم التماثل

الشكلى، وقراء اللغة المستهدفة يواجهون فى الواقع بشيء مماثل ومختلف فى الوقت نفسه، أى يحمل طابع "الغرابة". ويقول هومز إن هذا هو ما يميز ترجمة شيكسبير إلى اللغة الألمانية بالنظم المرسل، ويردف قائلاً:

ومن ثم فإن "الشكل المحاكى" يسود بين المترجمين فى الفترة التى تضعف فيها مفاهيم الأنواع الأدبية، ويطعن فيها الناس فى الأعراف الأدبية، وتتعرض الثقافة المستهدفة كلها للنوازع الخارجية وتفتح صدرها لها.

(هومز، ١٩٧٠)

والاستراتيجية الثانية التى يضع هومز خطوطها العريضة تتضمن تحويراً شكليًا، فهو يستخدم ما يسميه "الشكل القياسى" فى القول بأن المترجم يحدد أولاً وظيفة الشكل الأصلى ثم يحاول بناء مثيل له فى اللغة المستهدفة. وأوضح مثال على هذه التقنية هى ترجمة البحر الفرنسى السداسى التفعيلة إلى النظم المرسل بالإنجليزية [الخماسى التفعيلة] والعكس بالعكس. وتستخدم الدراما الكلاسيكية لكل من هاتين اللغتين هذين الشكلين. وعلى غرار ذلك فعندما وضع أ. ف. ريو ترجمته لملحمتى هوميروس للنشر فى سلسلة بنجوين عام ١٩٤٦، قال فى تصديره إن **الإلياذة** يجب أن تعتبر مأساة وأن **الأوديسية** رواية، ثم طبق حجته عمليًا بأن ترجم **الأوديسية** باعتبارها رواية، نثرًا لا نظمًا.

وهو يُعَرِّفُ الاستراتيچية الثالثة بأنها "مشتقة من المضمون"، أو "الشكل العضوى". ويقول إن المترجم يبدأ خطواته بالمادة الدلالية للنص المصدر ويتيح لها أن تشكل نفسها. وهذه فى جوهرها استراتيچية عزرا پاوند فى ترجمة الشعر الصينى، وقد أصبحت الاستراتيچية المهيمنة فى القرن العشرين، وزاد من تدعيمها أيضًا نشأة النظم الحر وتطوره. وفى هذا اللون من الترجمة يُنظر إلى الشكل باعتباره مستقلاً عن المضمون، لا باعتباره يتكامل معه.

ويصف هومز الفئة الرابعة بأنها "الشكل المنحرف أو الخارجى"، وفى هذا النمط من الترجمة، ينتفع المترجم بشكل جديد لا يشير إليه النص المصدر أية إشارة، سواء من زاوية الشكل أو المضمون. وقد يجوز لنا أن نقول إن عزرا پاوند يفعل ذلك فى بعض أجزاء أناشيده، ولكننا نرى بصفة عامة فائدة أكبر فى ضم فكرة هومز عن الشكل "العضوى" وفكرته عن الشكل "الخارجى" فى استراتيچية واحدة، واستخدام مصطلح "العضوى" لهما معًا. ويترجم دى كامپوس قصيدة وليم بليك "الوردة العليلة" إلى قصيدة "مجسدة"، أى حيث تطبع الكلمات البرتغالية فى الصفحة على شكل وردة أو زهرة ويختفى فى داخلها النص آخر الأمر، وهو ما يمكن اعتباره شكلاً "عضويًا" أو "خارجيًا" إذا واصلنا استخدام مصطلحى هومز. ولكن مثل هذا التمييز لا طائل من ورائه، والذى نستطيع أن نقوله هو أن ترجمة دى كامپوس تتجلى فيها حساسيته للنص ورغبته فى التجريب بطرائق لم تكن متاحة لبليك قبل قرنين من الزمان.

ويقول هومز إن الاستراتيچية العضوية كانت الاستراتيچية المفضلة فى القرن العشرين، ولكنه يبين انحدار نسبها بوضوح من شيلى، وهو الذى أشرنا آنفًا إلى استخدامه صورة عضوية فى الإشارة إلى عملية الترجمة. وفكرة الترجمة باعتبارها عملية عضوية تبرز بوضوح وجلاء فى تفكير عزرا پاوند، إذ كان مثل كثير من الشعراء وأصحاب نظريات الترجمة من قبله ومن بعده مشغولاً بتحديد المراحل التى تمثل خطوات نقل القصيدة من لغة إلى لغة أخرى.

وپاوند يؤكد أهمية اللغة المستهدفة للمترجمين، ففى معرض مناقشته لشعر العصور الوسطى، مثلاً يقول:

> **شرُّ ما تتسم به ترجمة شعر العصور الوسطى إلى الإنجليزية أنه من أصعب الأمور أن تقرر كيف تترجم عملاً كُتِبَ وفقًا لمعايير معينة إلى**

لغة تخضع الآن لمعايير مختلفة. هل تترجم كنيسة سانت هيلير إلى تقاليد فن الباروك؟ لن تستطيع كما يعرف الجميع أن تترجمها إلى اللغة الإنجليزية في ذلك العصر، فاللغة البروفنسالية التي كان يتكلمها ملوك أسرة پلانتاچينيت [١١٥٤-١٣٩٩م] تنتمي إلى لهجات جنوب فرنسا التي تسمى "لانج دوك".

(پاوند، ١٩٣٤)

والواقع أن نبرة پاوند هنا ساخرة، فهو يعرف مثل الجميع أن قدرًا كبيرًا من شعر العصور الوسطى قد تُرجم فعلاً في القرن التاسع عشر إلى لغة إنجليزية تحاكي طابع العصور الوسطى أو إلى ضرب من "لغة الترجمة" التي ترمي إلى الإيماء بأن النص الأصلي قديم. وتقول حجة پاوند إن هذا سخف: فالمنتج النهائي غير ممتع للقارئ؛ لأنه مكتوب بلغة تفتقر إلى الحيوية لأنها متكلفة تمامًا ولا يتكلمها أحد.

وكان ما يشغل پاوند في المقام الأول أن يترجم نصوصًا من زمن سابق أو من ثقافات غير غربية، ومن هنا قل تأكيده لمشكلات ترجمة الخصائص الشكلية للنصوص، لأنه كان يدرك أن الأشكال تتفاوت فيما بين الآداب المختلفة. وأما ما يصر عليه فهو أن على المترجم أن يكون قارئًا أولا وقبل كل شيء. ونستنبط من حواشيه وتعليقاته الكثيرة على الترجمة وجود خط فكري ينسب إلى المترجم مسؤولية مزدوجة. فعلى المترجم أن يجيد القراءة، وأن يعي ماهية النص المصدر، وأن يفهم خصائصه الشكلية وديناميته الأدبية، إلى جانب مكانته في النظام المصدر، وعليه أن يأخذ في اعتباره أخيرًا الدور الذي قد يُناطُ بالنص في النظام المستهدف. ويذكرنا پاوند مرارًا وتكرارًا أن الترجمة يجب أن تصبح عملاً فنيًا في ذاتها، وأي شيء أقل من ذلك عبث لا طائل من ورائه.

وهو يضع أيضًا نوعًا آخر من التمييز فى تفكيره عن ترجمة الشعر، ويحاول جاهدًا تحديد العناصر التى تقبل الترجمة على نحو ما. ويقول پاوند بوجود ثلاثة أنواع من الشعر فى أى أدب. أولها هو الشعر النغمى (melopoeia) الذى تتميز الألفاظ فيه بخصيصة موسيقية تؤثر فى شكل المعنى، وهذه الصفة الموسيقية يستطيع أن يقدّرها "الأجنبى ذو الأذن الحساسة"، ولكنها لا يمكن أن تترجم "إلا بمصادفة ملهمة أو حتى بإخراج ما لا يزيد عن نصف سطر كل مرة" (پاوند، ١٩٢٨).

والنوع الثانى هو الشعر التصويرى (phanopoeia) الذى يراه أسهل ما يترجم، لأنه يتضمن إبداع صور باللغة. وكانت الصورة الشعرية، بطبيعة الحال، تشغل مكانًا رئيسيًا فى مذهب پاوند الشعرى، كما يتجلى فى اختياره المتعمد لأشكال النظم اليابانية والصينية المشحونة بالصور التى يعتبرها نماذج تُحتذى.

وأما النوع الثالث فهو الشعر الفكرى (logopoeia) الذى يقول إنه يتميز "برقص الذهن بين الكلمات" ويعتبره غير قابل للترجمة، وإن كان يمكن شرحه. ولكن پاوند يقول إن نقطة البداية تتمثل فى البثّ فى حالة المؤلف النفسية، والانطلاق منها، وهكذا نعود إلى شيلى وإلى فكرة نقل البذرة إلى تربة أخرى.

والباحثون فى الترجمة يحاولون مرارًا وتكرارًا حل مشكلة العلاقات المتداخلة بين البناء الشكلى للقصيدة، ووظيفته فى سياق اللغة المصدر، والإمكانيات المتاحة فى اللغة المستهدفة. ويتحدث روبرت بلاى عن ثمانى مراحل للترجمة (بلاى، ١٩٨٤) ويتحدث أندريه ليفيفير فى كتابه عن ترجمة شعر كاتوللوس عن سبع استراتيجيات ومشروع خاص (ليفيفير ١٩٧٥). والعنصر المفقود فى الكتابات الكثيرة عن الشعر والترجمة عنصر المرح أو فكرة الفرح أو التلاعب، إذ إن متعة الشعر تكمن فى إمكان اعتباره خبرة ذكرية وعاطفية للقارئ والكاتب معًا. والقصيدة، مثل النص المقدس، تقبل قراءات وتفسيرات واسعة

النطاق، وتتضمن الإحساس باللعب. فإذا عامل المترجم نصًا من النصوص باعتباره شيئًا ثابتًا مصمتًا لابد أن تُفَكَّ شفرته بانتظام بالطريقة الصحيحة، فَقَدَ ذلك الإحساس باللعب.

وإذا رأينا لافتة تقول "المشى على الكلأ ممنوع" فإننا نجد فيها نهيًا عن شىء. إنه نص يتكون من أربع كلمات له وظيفة محددة، ولو تصدينا لترجمتها فسوف نترجم وظيفتها، وليس بالضرورة عناصرها الدلالية. ولكن ما عسى أن نفعل بنص آخر من أربعة كلمات يرد فى ديوان الشاعر الإيطالى العظيم چيوسيپى أُنجاريتى، وهو

m''illumino

d''immenso

قد نبدأ باللجوء إلى المعجم واكتشاف أن السطر الأول يتكون من فعل يعود على الفاعل، وهو (illuminarsi) الذى يمكن أن يترجم بالتعبير "يضىء ذاته/ ينير نفسه/ يتنور" [وفعل المطاوعة الأخير أقرب الصور إلى الشكل الصرفى الإيطالى]. والسطر الثانى يتكون من حرف جر هو (di) الذى يعنى "ل/ ب/ من" وصفة هى (immenso) التى تعنى "الهائل/ الضخم/ اللامحدود"، وهذا غريب إذ ربما توقعنا الاسم منها وهو (immensita) هنا بدلاً من تلك الصفة. وهكذا فإن الترجمة الأولية يمكن أن تكون "إنى تنورت باللامحدود"، أو "إن تنورى لا حد له" أو "لقد تنورت إزاء اللامحدود". وعلينا أن نتوقف قليلاً هنا، إذ يتضح أن القصيدة التى لا يزيد طولها عن أربعة أسطر، والتى تعتبر عملاً عظيمًا بالإيطالية، بالغة القبح بالإنجليزية. فترجماتها تتراوح ما بين الابتذال والتكلف. وربما كانت هذه من النماذج الكلاسيكية لما يسميه عزرا پاوند الشعر الفكرى، أى النص ذو الجذور العميقة فى التقاليد الأدبية والفلسفية لكاتبها إلى الحد الذى يحول دون تذوق قراء ينتمون إلى ثقافة أخرى لها، على الرغم من الغياب الظاهر للصعوبات الدلالية.

ففكرة "التنور" و"اللامحدود" تحيل القارئ الإيطالى إلى مجالات كاملة من الدلالات، أى إن هاتين الكلمتين ذواتا جذور عميقة فى النظام الثقافى، ولا يمكن ترجمتهما حرفيًا، على الرغم من وجود معان حرفية لهما. والطريقة الوحيدة لمعالجة المترجم لهذا النص هى اتباع المبادئ "العضوية" التى قال بها شيلى، ومحاولة فهم النص واستيعابه إلى الحد المتاح داخل النظام الخاص للمترجم بحيث يمكن لنبتة جديدة أن تبدأ النمو. ويكتب إيف بونفوا ما يُرجع صدى هذا حين يقول إن علينا أن نحاول إدراك الدوافع الأصلية للقصيدة، ثم "تعيش من جديد مع "القوة" التى أنشأتها ولا تزال كامنة فيها" (بونفوا، ١٩٨٩).

وقد كتب أوكتافيو پاث مقالاً واضحا عن ترجمة الشعر يميز فيه تمييزًا بالغ الأهمية بين مهمة الشاعر ومهمة المترجم قائلاً:

> **إن الشاعر المستغرق فى حركة اللغة، المشغول بالألفاظ دومًا، يختار كلمات معدودة، أو تختاره هذه الكلمات. وفى غمار جمعه بينها يبنى قصيدته: أى إنها كيان لفظى يتكون من حروف لا تقبل التبديل أو الحركة. وأما نقطة انطلاق المترجم فليست حركة اللغة التى تمثل مادة الشاعر الأولية، بل اللغة الثابتة فى القصيدة. إنها لغة تجمدت لكنها حية. وخطوات المترجم تمثل عكسًا لخطوات الشاعر، إذ إنه لا يبنى نصًا لا يتغير من حروف متحركة بل يفكك عناصر النص، ويحرر العلامات حتي تدور دورتها ثم يعيدها مرة أخرى إلى اللغة.**
>
> **(پاث، ١٩٧١)**

أى إن الشاعر "يلعب" باللغة ثم ينتهى بخلق قصيدة ما، من طريق تثبيت اللغة على نحو لا يسمح بتغييرها. ولكن مهمة المترجم تختلف اختلافا كاملا. وتتضمن لونا مختلفا من "اللعب"، إذ يبدأ المترجم باللغة التى ثبتها الشاعر، ثم يكون

عليه أن يشرع فى تفكيكها وإعادة تجميع الأجزاء بلغة أخرى. ويقول پاث إن عملية تحرير العلامات لتدور دورتها تمثل عكس العملية الإبداعية الأصلية. فمهمة المترجم أن ينشئ نصًا مماثلاً بلغة أخرى، ومن ثم فإن المترجم ليس كاتبًا أوّلاً يتحول إلى قارئ، بل هو قارئ أوّلاً يصبح كاتبًا، والذى يحدث فى نظر پاث أن القصيدة الأصلية تصبح قائمة داخل قصيدة أخرى، حيث لا تصبح "نسخة منها بل صورة أخرى لها".

وهذه النظرة إلى عملية الترجمة ذات فائدة جمة، أو قل إنها "تَحَرِّرُنا" إلى حد بعيد، فهى من الزاوية النظرية تتصل بفكرة ڤالتر بنيامين عن قدرة الترجمة على إكساب النص حياة أخرى، وتمكينه من البقاء، بل وأحيانًا بعث الحياة فيه. أى إنها نظرة تحرير للترجمة؛ لأنها تتجنب تمامًا السؤال العويص بشأن كون الترجمة أو عدم كونها نسخة أقل مرتبة من الأصل. فالواقع أن مهمة المترجم نوع مختلف وحسب من مهام الكاتب، وهى نابعة من المهمة الأولية للقراءة.

ومن المترجمين الذين ما فتئت أعود إليهم المرة تلو المرة وعامًا بعد عام السير توماس وايات، أحد الشعراء الذين يعود إليهم فضل إدخال شكل السونيتة فى اللغة الإنجليزية فى أوائل القرن السادس عشر. وأنا دائمًا ما أرجع إليه لأن ترجماته بارزة متميزة حتى فى ذلك العصر المتسم بالنشاط الترجمى على نطاق واسع، وذلك على الرغم من أنه لم يعبر عن أية آراء فى الترجمة، أو على الأقل لم يصلنا منها شىء إن كان قد فعل. والباحث ر. أ. ريبهولتس، الذى قام بتحقيق ونشر الطبعة الكاملة لشعر وايات عام ١٩٧٨، لا يبدى رضاه عن ترجمات وايات، فأحيانًا يصفها بأنها ترجمات لپترارك، وأحيانًا بأنها محاكاة حرة لشعر پترارك، بل وحتى محاكاة بالغة التحرر لشعر ذلك الشاعر (ريبهولتس ١٩٧٨). ومن المحتمل أن عدم رضاه يرجع إلى أننا لو وضعنا ترجمات وايات لپترارك جنبا إلى جنب مع النصوص الأصلية، فسوف نواجه مثالاً لما يسميه پاث

"الممارسة التحريرية" للترجمة. إذ إن وايات يتخذ من بترارك نقطة انطلاق له، ويحرر "العلامات" حتى تدور دورتها الموجهة إلى جمهور قراء يختلف اختلافا تامًا، بلغة أخرى وفى عصر آخر.

وفيما يلى النص الإيطالى:

Una candida cerva sopra l''erba

verde m''apparve, con duo corna d''oro,

fra due riviere, all''ombra d''un alloro,

levando''l sole, a la stagione acerba.

Era sua vista sì dolce superba,

ch''i lasciai per seguirla ogni lavoro,

come l''avaro, ch''n cercar tesoro,

con diletto l''affanno disacerba.

"Nessun mi tocchi – al bel collo d''intorno

scritto avea di diamanti e di topazi –

libera farmi al mio cesare parve".

Et era ''l sol gia volto al mezzo giorno;

gli occhi miei stanchi di mirar non sazi,

quand''io caddi ne l''acqua, et ella sparve.

[وفيما يلى الترجمة النثرية الدقيقة الكاملة للنص الإيطالى التى تكرم بإهدائها إلىَّ الأستاذ الدكتور عبد الرازق عيد، رئيس قسم اللغة الإيطالية وآدابها بجامعة القاهرة – المترجم]

وعلة ناصعة البياض على العشب الأخضر،

تبدت لى، بقرنين من الذهب،

ما بين جدولى ماء، فى ظل شجرة غار،

حال شروق الشمس مع الفجر، فى مستهل فصل جديد.

كان مشهدها فاتنًا حلوًا وجليلاً،

فتركت لمتابعتها أي عمل،

مثل البخيل، الباحث عن كنز،

يخفف بالاستمتاع أكدار نفسه.

"لا يمسسنى أحد – حول عنقها الجميل

كان مكتوبًا بالياقوت والماس –

فلست ملكًا لأحد حتى قيصرى جعلنى حرة".

ولما كانت الشمس قد تحولت بالفعل إلى منتصف النهار،

وعيناى متعبتان من التحديق لم يشبعا بعد،

حينها سقطت أنا فى الماء، واختفت هى(*).

(*) وفيما يلى ترجمة منظومة مقفاة للنص نفسه مع تعديل نظام القافية وغيره مما يمثل حجة باسنيت عن نقل البذرة إلى تربة أخرى – المترجم]

هذه قصيدة تزخر بالصور الشعرية الـپـتراركية الكلاسيكية. ويتكـون بناؤها من وحدتين رئيسيتين، الأولى من ثمانية أبيات ذات قافيـة نـسقها أ ب ب أ مرتين، وستة أبيات ذات قافية نسقها ج د هـ مرتين. ويشير فيهـا إلـى حبيبتـه "لورا"، من خلال صورة شجرة الغار (allora) ومكان القصيدة المنظـر الطبيعـي لقصيدة الحب الرفيع، ألا وهو المروج الخضراء فى فصل الربيع. والماء الجارى، والصباح الباكر الذى ينتقل تدريجيًا إلى وقت الظهيرة، وهذه كناية عـن انقـضاء عمر الإنسان. وصورة العاشق هنا سلبية، فالظبية البيضاء تظهر أمامه، فيترك كل ما كان يفعله حتى يتطلع إليها، ويستمر فى تحديقه بنشوة غامرة فإذ به يقـع فـى الماء وتختفى الظبية.

وتتميز هذه القصيدة بعنصرين: الأول هو الصورة الشعرية فـى الـسطرين ٧-٨، أى صورة البخيل الذى يستمتع بجمع كنوزه إلى الحد الذي ينسيه إدراك مـا

= وظَبْيَةٍ بيضاءَ لاحتْ لى بروْضةٍ خضْراءْ
وكان قرْناها من الذّهب النُّضارْ
وحولَها نهْرانِ جاريانِ فى ظلالِ الغارْ
فى مطْلعِ الرَّبيعِ حين أشْرقتْ ذُكاءْ.
وكانَ وجْهُها الجميلُ بالغَ الصَّفاءْ
حتّى تركْتُ كلَّ ما عنْدى من الأعْمالْ
كيْما أُتابعَ الرُّواء كالبخيلِ طالبًا للْمالْ
ومُستَخفًا بالعناء منْ أجْلِ الهناءْ
وحولَ جيدها طوْقٌ به حُروفُ توبازٍ وماسْ
تقولُ "إنّنى مُحرَّمٌ لمسّى على جميعِ النّاسْ
فقيْصرٌ يمْلكُنى ولنْ يفُكَّ غيْرُهُ أسْرى"
ظللْتُ ذاهلاً إلى ارْتفاع شمْسِ الظُّهْرِ
لكنّما العُيونُ رغْمَ الجُهْدِ ما ارْتوتْ
وعنْدها سقطْتُ وسْطَ الماءِ واختفتْ.

بذل في سبيلها من جهد، والثاني صورة الطوق الذي يحيط برقبة الظبية، كما تقول التفاصيل الواردة في الأبيات ٩-١١، فالرسالة المنقوشة بالماس والتوپـاز تقـول "يجب ألا يلمسني أحد، فإن قيصر الذي يملكني هو القادر وحده على تحريري".

وتمثل "ترجمة" وايات نقل البذرة من پترارك إلى تربة أخرى:

Who so list to hounte I know where is an hynde;

But as for me, hellas, I may no more:

The vayne travaill hath weried me so sore,

I am of them that farthest cometh behinde;

Yet may I by no means my weried mynde

Drawe from the Diere: but as she fleeth afore

Faynting I folowe; I leve of therefore,

Sithens in a nett I seek to hold the wynde.

Who list her hount I put him out of dowte,

As well as I may spend his time in vain:

And graven with Diamonds in letters plain

There is written her faier neck rounde abowte:

"Noli me tangere for Caesar"s I ame,

And wylde for to hold though I seme tame".

مَــنْ شَاءَ أنْ يَصيـــــدَ ظَبْيَةً دَلَلْتُهُ على المَكَـــانْ

لكنَّني وَاحَسْرَتِي لا أَسْتَطِيعُ الصَّيْدَ بَعْدَ الآنْ

فجُهْدِيَ المَبْذُولُ دُونَ طَائِلٍ قد هَدَّنِي هَدًّا

وصِرْتُ بَيْنَ مَنْ تَرَاجَعُــوا إلى الوَرَاءِ صَدًّا

لكنَّنِــــي لا أَسْتَطِيعُ أنْ أُخَلِّصَ الفُــؤَادَ ذا الأَحْزَانْ

مِــن طَيْفِ ظَبْيَتِي. ففِي فِـــرَارِهَا أُكَابِدُ الحِـــرْمَانْ

مُتَابِعًا لَهَا بِرُوحٍ وَهَنَتْ. إنِّي تَرَكْتُها بِقَلْبِيَ الجَرِيحْ

ما دُمْتُ أسْعَى بالشِّبَاكِ وَاهِمًا إلى اصْطِــيَادِ الرِّيحْ

دَعْنِي أؤَكِّدْ للَّذِي يَهْوَى اصْطِيَادَ الظَّبْيَةِ الحَسْــنَاءْ

أنْ سَـــوْفَ يُهْــدِرُ وَقْتَهُ مِثْلِي أنَا بِـــلا مِــرَاءْ

فَحَوْلَ جِيدِ ظَبْيَتِي الجَمِيلِ طَوْقٌ فيه نَقْشٌ بارزٌ صَرِيحْ

حُــرُوفُهُ دُرٌّ مِـــنَ المَاسِ الثَّمِـــينِ نَاطِـقُ الوُضُوحْ:

"مُحَــــرَّمٌ عَلَيْكَ أنْ تَمَسَّ ظَبْيَـــةً لِقَيْصَـــرٍ عَفِيفَـــةْ

"مِنَ المُحَالِ أنْ تَنَالَ ظَبْيَةً بَرِّيَّةً وإنْ بَدَتْ أَلِيفَةْ".

وتوجد عدة اختلافات بارزة بين القصيدتين. فـالاختلاف الأول والأوضـح تغيير وايات لشكل السونيتة بحيث أصبح نظام القافية فيها أ ب ب أ، أ ب ب أ، ج د د ج، هـ هـ(*). ومن آثار ذلك تقسيم السونيتة إلى ثلاثة أقسام بدلاً من اثنـين،

(*) وتغير ترجمتي العربية نظام القافية إلى أ أ ب ب، أ أ ج ج، د د ج ج، هـ هـ، وهو الأقرب إلى إشعار القارئ العربي بثقافيه بسبب توالي القوافي في السطور المتتالية، مع حفظ الترابط ما بين الأجزاء الثلاثة الأولى، والحفاظ على استقلال السطرين الأخيرين، وفقا لنظام وايات وشيكسبير من بعده (المترجم).

فلدينا وحدة تتكون من ثمانية أسطر، تتلوها وحدة مميزة من أربعة أسطر، وتبلغ القصيدة ذروتها في مزدوج مقفى ختامي. وهذا هو الشكل الذي سوف يقبله بعد ذلك سيدني وسپنسر وشيكسبير لأن المزدوج الختامي يقدم للكاتب إمكانية هائلة لتقديم مفارقة قد تتضمن عكس ما سبق. وإذا كان شكل السونيتة البيتراركية شكلاً أكثر رشاقة وأشد تكاملاً، وتترابط العناصر التي تشكل نظام القافية فيه ترابطًا أقرب إلى الإيجاز، فإن الصيغة الإنجليزية تُبْرِزُ السطرين الأخيرين وتتيح لهما إمكانية غير محدودة. وهكذا فإن السونيتة التي كانت تستخدم يومًا ما للتعبير عن الحب الرفيع أو الصور الصوفية لعلاقة الشاعر بالربوبية، قد تغيرت وظيفتها واتسع نطاقها من خلال حيلة بسيطة لا تزيد عن تغيير نسق الإبراز (foregrounding) الذي يبنيه نظام القافية.

ويُجْرِي وايات تغييرات أخرى. فالإنجليزية، بخلاف الإيطالية [والعربية] تتطلب استخدام ضمائر منفصلة مع الأفعال، ولكن، حتى لو أخذنا هذا العامل النحوي في اعتبارنا، وجدنا أن قصيدة وايات تزخر بالضمائر التي تعود على المتكلم. ومن المشهور عن الشاعر سِدْني قوله إن كتابة ضمير المتكلم (I) بالإنجليزية بحرف كبير تميل إلى تأكيد أهمية الشخص المتحدث. وفي قصيدة قصيرة كهذه نجد أن هذا "الضمير" يحظى بالإبراز إلى درجة تكاد تكون متطرفة. فإذا كانت قصيدة پترارك تُستهل برؤية ظبية بيضاء لاحت للمتحدث، فإن قصيدة وايات تستهل بنصيحة مباشرة يقدمها رجل إلى رجل آخر من إخوانه الصيادين. وقد تكون ظبية پترارك وهمية وقد لا تكون كذلك، وأما ظبية وايات فإنها مخلوقة من لحم ودم. ويقول وايات إن مطاردته للظبية قد أرهقته وأنهكته، ويشكو المتحدث من أنه بذل جهدًا دون طائل في هذه المحاولة. ونغمة سونيتة پترارك هادئة، ولكن نغمة قصيدة وايات تنم عن الاضطراب بل حتى عن الغضب.

وصورة البخيل الذي يعتز بكنوزه غير موجودة في النص الإنجليزي، ولكننا نجد في موقعها نفسه صورة أخرى، وذلك على وجه الدقة في السطرين ٩-١٠،

وتواصل الصورة التى يأتى بها وايات فكرة التعب والإحباط من خلال فكرة الرجل الذى يحاول اصطياد الريح فى شبكة.

وأما أهم جوانب التغيير فنجدها فى السطور الستة الأخيرة، فالظبية فى قصيدة وايات تضع حول رقبتها طوقًا فيه جواهر أيضا. ولكن "رسالته" مختلفة، فالظبية فى قصيدة بترارك تنتمى لقيصر، وفى يده وحده منحها حريتها، وفق ما يقوله النص. ولكن نص وايات لا يتضمن أية إشارة إلى الحرية. والظبية عنده تلبس طوقًا فيه نقش باللاتينية، وتحذير يقول إنها وحشية على الرغم من أنها تبدو أليفة.

ونستطيع أن نبدأ فى فهم ما حدث فى عملية الترجمة عندما ننظر فى السياقين اللذين أبدع فيهما هذان الكاتبان نصيهما اللذين يتسمان بأوجه شبه كبيرة، وأوجه اختلاف كبيرة أيضا، فقصيدة بترارك كانت جزءا من سلسلة قصائد تتناول حبه بلا طائل لحبيبته لورا ومحاولاته الجاهدة أن يقترب من الله من خلال هذا الحب. واستخدامه لفظ قيصر يذكرنا بالتقسيم فى الكتاب المقدس ما بين مملكة الأرض ومملكة السماء. ولكن وايات كان يعيش فى عصر آخر، عصر النهضة الأوروبية ومذهبها الإنسانى (الهومانى)، عصر ماكياڤيلى والنظم الجديدة فى قصور الملوك، وهو الذى بدأ الناس فيه يطعنون فى فكرة الذل أمام الله، وإن لم يطعنوا قط فى وجود الله. فالمتحدث فى قصيدة وايات لا يرى رؤيا صوفية من أى لون، بل يحاول عبثًا أن يفوز بامرأة تنتمى لشخص آخر، ويبدو أنها كانت تفعل ما جعله يطمع فيها. وصوته صوت العاشق الساخر المهموم، الذى تخلى عن المطاردة يأسًا. وكون هذه القصيدة رمزية وتشير فى الحقيقة إلى حب وايات للملكة آن بولين، زوجة الملك هنرى الثامن، الذى كان الشاعر يعمل فى خدمته، يضيف بعدًا آخر إلى قراءة القصيدة.

هل قصيدة وايات ترجمة لبترارك؟ إنها ترجمة بطبيعة الحال، ترجمة تمكننا من رؤية مدى مهارة المترجم فى قراءة النص المصدر وإعادة صوغه

لإبداع شيء جديد ذى حيوية. لقد أبقى على شكل الأصل، فأدخل من ثم شكلاً شعريًا جديدًا إلى النظام الأدبى المستهدف، وهو ما يؤكد حجة چيمز هومز بأن الشكل المحاكى يمكن فعلاً أن يقوم بوظيفة التجديد فى اللحظات الحاسمة فى التاريخ الأدبى. ومع ذلك فقد أجرى تعديلات دقيقة فى ذلك الشكل، فأوجد إمكانيات جديدة له فى اللغة المستهدفة. إذ إنه يبقى على صورة المحبوبة كظبية بيضاء، ولكنه يغير العلاقة بين السيدة وبين عاشقها، أى إن المنظور مختلف، وهو ما أدى إلى اختلاف النغمة، وإن كانت تتمشى مع العصر الذى كان يعيش فيه ويكتب. فإذا شرحنا ما يقوله بونفوا كان لنا أن نقول إن الطاقة المتولدة عن النص المصدر هائلة إلى الحد الذى مكّن المترجم من اتباعها ومن ثم إبداع شيء عظيم خاص به.

ولنا فى هذه اللحظة أن نؤكد أمرين: الأول أن ترجمة الشعر تقتضى مهارة فى قراءة كل جزء فيه بقدر ما تقتضى مهارة الكتابة، والثانى أن القصيدة نصٌ لا ينفصل المضمون فيه عن الشكل. ولأنهما لا ينفصلان لا ينبغى لأى مترجم أن يحاول أن يثبت أن أيهما أقل دلالة من الآخر، بل على المترجم أن يتبين حدوده وأن يعمل فى إطار تلك القيود. ومن المفيد أن نذكر قول چيمز هومز إن كل مترجم يضع ترتيبا هرميًا معينًا لمقومات النص أثناء القراءة ثم يعيد تشفير هذه المقومات بترتيب هرميٍ جديد فى اللغة المستهدفة. فإذا قارنّا الترجمة والمصدر برز لأعيننا الترتيب الهرمى للمقومات المذكورة. ويصف هومز هذه العملية بأنها "ترتيب هرمى للعناصر المتقابلة" (هومز، ١٩٧٨).

ومن أشد المناهج النقدية فائدة فى تناول الترجمة المنهج المقارن الذى خضع للتجربة وحظى بالثقة. فعندما نقارن ترجمات مختلفة للقصيدة نفسها، نستطيع أن نرى تنوع استراتيچيات الترجمة التى يستخدمها المترجمون، وأن نضع هذه الاستراتيچيات فى سياق ثقافى، من خلال فحص المعايير الجمالية فى النظام المستهدف والنصوص المترجمة. ومن أهم ما ينبغى ألا نستخدم المنهج المقارن فى

وضع الترجمات فى جدول مثل جدول ترتيب فرق أندية كرة القدم فى الدورى العام، قائلين إن (س) أعلى من (ص) بل أن نفهم ما حدث فى عملية الترجمة الفعلية.

ربما يكون أشهر نشيد في **الجحيم** الذى كتبه دانتى [فى **الكوميديا الإلهية**] النشيد الخامس، عندما يقابل دانتى العاشقيْن القتيليْن پاولو وفرانشيسكا دا راميني فى الحلقة الثانية من الجحيم، وهى الحلقة التى يُعاقب فيها مرتكبو خطيئة الشهوة. وتتولى فرانشيسكا نفسها قص قصة غرامهما غير المشروع وقيام زوج فرانشيسكا، وهو أخو پاولو بقتلهما معا، وذلك أثناء هبوب ريح الجحيم السوداء بإلقائهما فى طريق الشاعر الذى يصيبه الرعب من مرآهما، بل يصل رعبه من قصة حبهما ومقتلهما الوحشى إلى أن يصاب بالإغماء. وهو إغماء سيكون له دلالته على امتداد رحلته، ما دام إغماؤه دائما ما يصاحب لحظات جيشان عواطفه.

وذروة قصة فرانشيسكا يمكن أن تعتبر قصيدة داخل قصيدة، تقول:

Amor, ch''al cor gentil ratto s''apprende,

Prese costui de la bella persona

Che mi fu tolta, e''l modo ancor m''offende.

Amor, ch''a nullo amato amar perdona,

Mi prese del costui piacer si forte

Che, come vedi, ancor non m''abbandona.

Amor condusse noi ad una morte.

Caina attende chi a vita ci spense''.

Queste parole da lor ci fuor porte(*).

(الأسطر ١٠٠ – ١٠٨)

هنا تلخص فرانشيسكا قصتهما قائلة إن حبهما قهر "الجسم الجميل" الذى لا تسميه قط، وإنها لاتزال مستاءة من طريقة موتهما. وتقول إن قوة حبهما كانت هائلة إلى الحد الذى ربط بينهما فى الموت إلى الأبد، وإن قاتلهما سوف يُلقى به فى مكان فى أعماق الجحيم بعد موته، الذى لم يحدث إلى الآن.

وأما قارئ هذا النص فى القرن الثالث عشر، فيجد أن من أوضح ملامحه الإشارة المباشرة إلى قصيدة شهيرة كتبها جويدو جوينيزيلى، أحد مؤسسى مذهب "الأسلوب العذب الجديد"، وعنوانها "دائمًا ما يغزو الحب القلب الرقيق". وكان دانتى شديد الإعجاب بهذا الشاعر، ولكن ما يترتب على "الأسلوب العذب" المذكور واضح هنا: فالحب غير المشروع يؤدى إلى الهبوط فى الجحيم، وپاولو وفرانشيسكا يعترفان بأن قراءة كتاب من شعر الحب هى التى أذكت نار عاطفتهما. وإشارة دانتى المتعمدة إلى شعر الحب الذى كان معجبًا به أيما إعجاب ويسعى لكتابته يومًا ما تضمر فكرة جادة عن ضرورة إعلاء مرتبة الأخلاق فوق مرتبة الجمال. فالمسؤولية الأخلاقية لا يقتصر حمليا على القراء، بل يشارك الكُتَّابُ فى تحملها. وهكذا فإن دانتى باعتباره كاتبا يتحمل مسؤولية ما عن سقوط هذين العاشقين، والألم الذى يشعر به عند سماع قصتهما يزيده وعيه بهذا عمقًا. ومن المحتمل أن قارئ النص فى القرن الثالث عشر لم يكن ليجد أية صعوبة فى فهم

(*) وفيما يلى ترجمة حسن عثمان المنثورة للسطور التسعة:

١٠٠ والحبُ الذى يشعل القلب الرقيق سريعًا، تيمه بالجسم الجميل، الذى انتُزع منى، بطريقةٍ لاتزال تحزننى.

١٠٣ الحبُ الذى لا يُعفى محبوبًا من مبادلة الحب، سيطر على كيانى بلذةٍ، وهو كما ترى لا يفارقنى بعدُ.

١٠٦ الحبُ قادنا إلى موتٍ واحد: وقابيل ينتظر من أطفأ سراج حياتنا". حُملتْ منهما هذه الكلمات إلينا.

(دانتى أليجييرى، الكوميديا الإلهية، الجحيم، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٩، ص ١٣٠)

"الحجة" المقدمة من خلال الإشارات المتعمدة إلى "الأسلوب العذب الجديد". وابتداء كل وحدة تتكون من ثلاثة أبيات في هذه الفقرة يشير إلى أهميتها من حيث البناء الشكلي ويجعلها بارزة بين سائر فقرات النشيد.

وقد بذل المترجمون جهدا جهيدا واتبعوا طرائق شتى في ترجمة هذه السطور. واخترت من بين عشرات الترجمات الإنجليزية لها "عيِّنَة" بدأتها بترجمة كيرى، صاحب أول ترجمة كاملة **للكوميديا الإلهية** حتى روبرت ديرلينج (١٩٩٦) الذى نشر أخيرا ترجمته الجديدة الخاصة **للجحيم**. فأما كيرى (١٨١٤) الذى لا يستخدم القافية فإنه يستخدم لغة إنجليزية تشبه لغة العصور الوسطى، متبعا في ذلك أعراف بدايات القرن التاسع عشر، وذلك ما فعله لونجفيلو في ترجمته عام ١٨٦٧. ومن الطريف أن بايرون قد اختار ترجمة قصة فرانشيسكا، مقتطفا إياها من سائر النشيد. وأما تشارلز إليوت نورتون، في عام ١٩٤١، فإنه حوّل العمل كله إلى نثر، ولكنه حافظ على لغة العصور الوسطى، ولكن ترجمة دوروثي سايرز في عام ١٩٤٩، المنشورة في سلسلة بنجوين، المكتوبة أيضا بلغة تشبه إنجليزية العصور الوسطى، تلتزم بالقافية في الترجمة كلها. وقد صدرت أخيرا ترجمتان غير مقفيتين بالإنجليزية الحديثة بقلم سيسون (١٩٨٠) وديرلنج (١٩٩٦).

فلننظر في هذه الترجمات المختلفة للأسطر الستة الأولى من الفقرة السابقة:

Love, that in gentle heart is quickly learnt

Entangled him by that fair form, from me

Ta''en in such cruel sort, as grieves me still:

Love, that denial takes from none beloved,

Caught me with pleasing him so passing well,

That, as thou seest, he yet deserts me not.

(Cary, 1816)

Love, which the gentle heart soon apprehends,

Seized him for the fair person which was ta"en

From me, and even yet the mode offends.

Love, who to none beloved to love again

Remits, seized me with wish to please so strong,

That, as thou seest, yet, yet it doth remain.

(Byron, 1820)

Love, that on gentle heart doth swiftly seize,

Seized this man for the person beautiful

That was ta"en from me, and still the mode offends me.

Love, that exempts no one beloved from loving,

Seized me with pleasure of this man so strongly,

That, as thou seest, it doth not yet desert me.

(Longfellow, 1867)

Love, which quickly lays hold on gentle heart, seized

this one for the fair person that was taken from me, and the

mode still hurts me, Love, which absolves no loved one

from loving, seized me for the pleasing of him so strongly

that, as thou seest, it does not even now abandon me.

(Norton, 1941)

Love, that so soon takes hold in the gentle breast,

Took this lad with the lovely body they tore

From me; the way of it leaves me stil distrest.

Love, that to no loved heart remits love''s score,

Took me with such great joy of him, that see!

It holds me yet and never shall leave me more.

(Sayers, 1949)

Love, which quickly fastens on gentle hearts,

Seized that wretch, and it was for the personal beauty

Which was taken from me; how it happened still offends me.

Love, which allows no one who is loved to escape,

Seized me so strongly with my pleasure in him.

That, as you see, it does not leave me now.

(Sisson, 1980)

Love, which is swiftly kindled in the noble heart,

seized this one for the lovely person that was taken

from me; and the manner still injures me.

Love, which pardons no one loved from loving in

return, seized me for his beauty so strongly that, as

you see, it still does not abandon me.

(Durling, 1996)(*)

وجميع المترجمين، بغض النظر عن الشكل الذى استخدموه، يحافظون على ابتداء كل مجموعة من ثلاثة أسطر بالكلمة نفسها. وأما فيما عدا هذا، فأوضح ما يظهر لنا وجود اختلافات بين الترجمات، واستعصاء بعض الأجزاء فى معظمها على الفهم. والذى يحدث فى النص الإيطالى أن قصة فرانشيسكا تغير تركيزها عدة مرات، فهى تبدأ بعبارة مثبتة عن الحب و"القلب الرقيق"، ثم تنتقل فتصف كيف سيطر الحب على پاولو، ثم ترجع مباشرة إلى مشاعرها فى التو واللحظة. وهى تقول لدانتى إنها لا تستطيع أن تنسى ظروف مقتلها، وهو ما ينبه القارئ إلى أنها لم تعرف التوبة. ومن ثم فقد حقَّ عليها أن تدخل النار. وإبراز تعبير "لا أزال

(*) وأود أن أقدم فى هذه الحاشية ترجمتى المنظومة المقفاة للفقرة كلها:

والحبُّ يُشْعِلُ القلْب الرقيقَ مُسْرِعًا
فإذْ به يبيتُ بالجسم الجميل مُولَعًا
قبل انتزاعه منى انتزاعًا لا أزالُ أنْدُبُهْ.
والحب لا يُعفِى الحبيب من وُلُوعٍ بالذى يُحِبُّهْ.
وهكذا تمكَّنَ الغرامُ مِنْ كيانى مُفرحا
وإنه كما ترى للآنِ ما برِحا
والحبُّ قادنا إلى موتٍ مُوحَّدٍ هُنا
ودرْكُ قابيل مصيرُ منْ قضى على حياتنا"
وإننى حملتُ منهما هذا الحديث لنا.

أندبه" فى آخر السطر الثالث يؤكد تضاده مع معنى "يعفى" فى السطر الرابع. وهكذا ندرك أن فرانشيسكا هنا فى الجحيم لا لأن زوجها لم "يعفُ" عنها بل لأنها لم تستطعْ أن تعفوَ عنه. وتستهل وحدة الأسطر الثلاثة الثانية مرة أخرى بجملة عن الحب، ولكنها منفية تؤكد قسوة طغيان الحب، ثم تنتقل لتصف سلطان الحب، الذى لا ينتهى، عليها. أى إن شوقها إلى پاولو يصمد حتى بعد الموت، وإن كانت ترجمة كيرى تجعل الهاء فى "إنه" [السطر السادس] ضميرًا يعود على پاولو لا على الغرام.

ولا يسمح ضيق المكان بالفحص التفصيلى لهذه الترجمات، لكننا إذا رجعنا إلى الصورة التى يرسمها پاث للمترجم الذى يحرر العلامات الثابتة التى وضعها الكاتب الأصلى، وربطنا هذه الصورة بما يقوله شيلى وپاوند اللذان يصران على أهمية عملية القراءة التى تسبق إعادة الكتابة، فسوف يتضح لنا أن المترجمين جميعًا عاجزون، بأشكال مختلفة، عن التحرر من مصدرهم، وغير واثقين، فيما يبدو، بشأن قرائهم. ومن الغريب أن تكون الترحمات المنشورة أشد الترجمات غموضًا. ويجتهد نورتون، وسيسون، وديرلينج جميعًا لتبسيط دانتى وتوضيح ما يكسوه الغموض فى كتابته، ولكن أبنية عباراتهم التى تتجلى فيها محاولة اتباع النص الإيطالى، تؤدى إلى غموض المعنى. إذ إن لونجفيلو يشغله الفعل (to seize) [فيكرره ثلاث مرات] ويبدو أن بايرون قد بذل طاقته كلها فى السطرين الأول والرابع، وترك الباقى للمصادفة، وتستخدم سايرز اللغة الدارجة، وتحول صورة العاشق المثالية في العصور الوسطى إلى "الجدع أبو جسم جميل". ويبدو أن المترجمين حائرون ما بين إخراج ترجمة وثيقة الصلة بالنص المصدر وبين شرح ذلك المصدر لقرائهم، ولا نشعر فى أية ترجمة من ترجماتهم بنبرة لهو أو لعب.

والمشكلة التي يشتركون في مواجهتها هنا، بطبيعة الحال، أن هذه الأسطر قد كُتبت عمدًا بأسلوب معين وأنها ذات بناء متعمد الغموض. فلا يقتصر ما يظهر في هذه الأبيات على شخصية فرانشيسكا بل يتجاوزها إلى تعبير أخلاقي يستند إلى سيرة المؤلف عن الدور المنوط بالكاتب. وقد اختفى هذا الجانب من جوانب النص في الترجمة. ففي القرنين التاسع عشر والعشرين لم يعد يرى الناس معنىً للمثل الأعلى للحب الرفيع، كما اختفت فكرة الخطيئة والتوبة، إلا باعتبار هذا وذاك من الطرائف الفكرية. بل إن قصيدة دانتي نفسها أصبحت من الطرائف الفكرية. والمحررون والمترجمون يقدمون إلى القراء هوامش مفصلة لتمكينهم من تفهم النص. ومكانة العمل تقضي بأن يُقرأ ويُترجم، وقد يقول پاوند إن فكرة **الكوميديا الإلهية** باعتبارها قصيدة قد تبخرت في موقع ما أثناء الترجمة.

ويقول بونفوا إن العمل لا بد أن يكون أخاذًا وإلا استحالت ترجمته. ومن المؤكد أن پاوند كان يتفق مع هذه المقولة. إذ إنه إن كانت الترجمة، كما يقول ليفيفير وغيره، إعادة كتابة، فلا بد أن تكون العلاقة بين من يكتب ومن يعيد الكتابة علاقة مثمرة. وترجمات القصائد تمثل جانبا من جوانب القراءة المستمرة. فالكُتّابُ يبدعون من أجل القراء، وقدرة القارئ على إعادة تشكيل النص عامل أساسي. فاختلاف القراء يؤدي إلى اختلاف القراءات، واختلاف المترجمين يؤدي إلى اختلاف الترجمات. والمهم في ترجمة الشعر أن تستوعب القصيدةُ المترجمَ إلى الحد الذي يجعله قادرًا على تبديلها تبديلاً إبداعيًا من خلال المتعة التي تولدها القراءة. وإذا اتبعنا وجهة نظر بونفوا، قلنا إنه لم يستطع أحد مترجمي دانتي، على ما يظهر، أن يعيش مرة أخرى الإحساس الذي أنشأها ولا يزال كامنًا فيها، بل يبدو أنهم اعتبروا النص كيانًا حجريًا صلبًا فانطلقوا يضربونه بمعاولهم. ويبرر بونفوا مدخله الخاص إلى الترجمة فيتحدث عن إطلاق طاقة خلاقة يمكن للمترجم الانتفاع بها.

وإذا نظرنا إلى الصور الإيجابية للترجمة باعتبارها إطلاقًا للطاقات، وتحريرًا للعلامة اللغوية حتى تدور دورتها، ونقلاً للبذور إلى تربة أخرى، وإعادة

إزهار للنبات فى لغة قادرة على ذلك، وجدنا أنها تبتعد ابتعادا شديدا عن السلبية التى يقول بها فروست ودعاة استحالة الترجمة. والواقع أن قدرا كبيرا من هذه الصور قديم، ولم نشهد إلا منذ عهد قريب، فى إطار رفض دعاة ما بعد الحداثة اعتبار النص كيانًا حجريًا صلبا، كيف برز الحديث عن الترجمة باعتبارها عامل تحرير. ومن المحال الإبقاء على الحدود ما بين النص المصدر والنص المستهدف، وهى التى لم يُبتّ فيها بوضوح فى أى نوع أدبى قط. إن كان للقصيدة أن تظل قصيدة بلغة مختلفة. وربما كان أوجز تعليق على العلاقة الحيوية بين الكاتب وبين المترجم/ المحرر للقصيدة يتمثل فى الأسطر التالية التى كتبها لورد روسكومون، ديللون ونتويرث، منذ أكثر من ثلاثمائة عام:

عَلَيْكَ باخْتيَارِ شَاعرٍ يسيرُ فى نَفْسِ الطَّرِيقْ

واخْتَرْ مُؤَلِّفًا مثْلَ اخْتيَارِكَ الصَّديقْ

إذَا ارْتَبَطْتُما برَابِطٍ منَ التَّعَاطُفِ العَميقْ

غَدَوْتُمَا منَ الصِّحَابِ المُخْلصِينَ للْعَهْدِ الوَثيقْ

عنْدَ اتِّفاقِ الفِكْرِ والأَلْفَاظِ والأُسْلُوبِ والرُّوحِ الطَّليقْ

لنْ تُصْبِحَ الذى يُتَرْجِمُهْ.. بلْ حاملٌ لِهُوِيَّتهْ.

عندما ينصهر من يعيد الكتابة انصهارًا كاملاً مع المصدر، تُتَرْجَمُ القصيدة. وتواتر حدوث هذا يبرر احتفالنا به. ليس الشعر ما يضيع فى الترجمة، بل ما نكسبه من خلال الترجمة والمترجمين.

الفصل الخامس

أبواب القياس: ملحمة كاليڤالا باللغة الإنجليزية

أندريه ليفيڤير

سأحاول فيما يلى إثبات قوة القياس فى بناء النصوص، أو حتى فى بناء نُظُم نصوص. وأقول أوّلاً إن القياس أقوى عامل فى عملية المثاقفة، وهى التى تنهض الترجمة فيها بدور بالغ الأهمية. وسوف أحاول تحليلها لهذا السبب، مستخدمًا شتى ترجمات ملحمة كاليڤالا إلى اللغة الإنجليزية، وهى مجموعة من الشعر الشفاهى الفنلندى، بُنِيَت بعناية حتى تصبح الملحمة القومية الفنلندية، قياسًا على الملحمة الكلاسيكية، وأيضًا – إلى حد ما – قياسًا على قصص البطولة النثرية للشعوب الجرمانية الشمالية، متخذًا منها مثالاً. وصُلْبُ حجتى يقول إن الآداب المكتوبة بلغات غير منطوقة على نطاق واسع، لن يُكْتَبَ لها الانضمامُ إلى ما يمكن تسميته "بالأدب العالمى" إلا إذا خضعت للنظام النصّى أو صور تشكيل الكلام – أو أى اسم آخر يريد المرء أن يطلقه عليه – الذى يعتبر الأساس الذى بُنِىَ عليه مفهومُ "الأدب العالمى". أى إن على هذه الآداب أن تبدع شيئًا ما قياسًا على عنصر من عناصر "الأدب العالمى" القائم فعلاً، سواء كان ذلك العنصر فى الواقع جزءًا من أدبها القومى فى ذلك الشكل أو لم يكن. ففى القرن التاسع عشر، وهو الإطار الزمنى الذى يهمنا هنا، كان النظام النصى لا يزال يتسم اتسامًا كبيرا بالفصل بين

الأنواع. ولم تكن الحداثة بمفاهيمها المختلفة عن المزج بين الأنواع و"القص واللصق" قد برزت على المسرح، وكانت الرومانسية التى تتفاخر بأنها حطمت نير الكتب التى وضعتها الكلاسيكية الجديدة لمبادئ فن الشعر لا تزال تميز بين شكل الملحمة مثلاً وشكل القصيدة الغنائية أو غيرها من الأنواع. فإن ملحمة **كاليفالا** وترجماتها إلى الإنجليزية تقدم لنا دراسة حالة بالغة الطرافة عن الخضوع "للأدب العالمى" عن وعى ومن دون وعى. ومن خلال دراسة الحالة المذكورة أريد أن أثبت القيمة العليا لوجود نظام نصىٍّ، وهو "شبكة" من نوعٍ ما من أنماط النصوص المقبولة والتى يمكن قبولها، ويسبق وجودها اللغة نفسها، وهى التى تَبُتُّ فيما إذا كان نصٌّ ما سوف يُقبل أو يُرفض فى ثقافة معينة، إلى جانب وجود نظام فكرى مماثل لدراسات الترجمة. وقد يتصادف أن يلتقى النظام النَّصِّى والشبكات الفكرية مع لغة من اللغات، أو أمة من الأمم، كما هو الحال فى الأدبين الصينى والياباني. ولكن الأغلب أن تسبق هذه النظم والشبكات أكثر من لغة واحدة، وأكثر من أمة واحدة. ويمكن للمرء فى هذا السياق أن يتحدث عن شىء مثل الشبكة "الغربية"، وهى التى يشهد على وجودها وجود الملحمة مثلاً فى اليونانية واللاتينية وفى عدد من اللغات الأخرى، ووجود الرومانسية مثلاً، فى صورة فئات فكرية تتجاوز اختلافات الأمم فيما بينها. كما يمكن للمرء أيضًا أن يتحدث عن شبكات الشرق الأدنى التى تضم الآداب والمجتمعات العربية والفارسية والعثمانية، بل والأوردية. والواقع أن وجود شبكات تسبق وجود اللغات والمجتمعات، التى أحيانًا ما تختلف اختلافات جذرية فيما بينها، هو الحال السائد، إذ إن وجود مثل هذه الشبكات يمكن افتراض سبق وجوده على مختلف اللغات والآداب والمجتمعات الهندية والإفريقية. وعندما يسبق وجود الشبكات وجود اللغات والثقافات والمجتمعات، فإن نمط أحد الأنواع الأدبية الذى ينشأ فى أحد الآداب، ولنقل إنه الملحمة الكلاسيكية، يمكنه أن يملى – بل ويملى فعلاً – كيف ينبغى أن تكتب الأعمال الأدبية بلغة أخرى، فيما

يتعلق بالبناء والمفردات والعناصر الأخرى، فى حين أن الشبكة الفكرية السائدة قد تملى فعلاً كيف ينبغى تصور شىء من "العصر البطولى" الذى كُتبت فيه الملاحم. وأنا أعتمد فى اختيارى ملحمة **كاليـفـالا** مثالاً أو نموذجًا اعتمادًا هائلاً حقًا على الأهمية "العابرة للثقافات" لهذه الشبكات، لسبب لا يستهان به وهو أننى أجهل اللغة التى كتبت بها **كاليـفـالا** كل الجهل، لكننى أقول إن المفهومين التوأمين، أى مفهوم القياس ومفهوم الشبكات يتمتعان بأهمية أساسية إلى الحد الذى يؤكد صحة ما سوف أقوله فيما بعد ويدعم أهميته.

وقبل أن أخطو خطوة أخرى أريد أن أوضح إيضاحًا تامًا أن استعمالى مصطلح "سبق الوجود" فيما يتعلق بالشبكات المذكورة آنفًا، ليس المقصود به أية إيحاءات ظاهرة بالفكرة التفكيكية التى تقول "بالوجود المسبق دائمًا"، فليست الشبكات محتومة، ولا هى كامنة حتمًا فى أية آثار لأى شىء يحتمل أن يكون قد وُجد افتراضًا قبل أن يبدأ البشر الكتابة. ولكنها مبان تاريخية أوجدتها قوى واضحة نسبيًا ويمكن متابعة "آثارها" بيسر شديد، وهى تصان لفترة زمنية معينة ثم يجرى تغييرها أو نبذها.

وأما "القياس الأولى" الذى بدأ جماع الحركة التى أدت إلى بناء **كاليـفـالا**، فيصفه كيث بوزلى (١٩٨٩) بالكلمات التالية فى مقدمة ترجمته لذلك العمل:

> **كانت اسكتلندا لا تزال تتألم بعد وقعة كولودين [التى لقى جيش اسكتلندا فيها هزيمة منكرة على أيدى الإنجليز عام ١٧٤٦] وهكذا رحبت بنشر شعر أوسيان [المُتَرْجَم] ولكن رد الفعل فى أوروبا وصل إلى حد "جنون" الولع. وقد أثبتت البحوث الحديثة أن النصوص كانت تستند إلى مادة أصلية ولكن ماكفيرسون [الذى ترجمها] كان يفتقر إلى الخبرة العلمية اللازمة لإنصافها. وفى غضون ذلك كانت الخبرة العلمية تتطور**

فى الجانب الآخر من أوروبا حيث كان المؤرخ الفنلندى هنريك جابرييل بسورثان وتلاميذه يرون فى ماكفيرسون روحًا تماثل روحهم على الأقل.

(ص ١٦)

والذى حدث أن اسكتلندا التى شاهدت نهاية وجودها باعتبارها أمة مستقلة بعد الهزيمة فى موقعة كولودين، حاولت تعويض ذلك "باكتشاف" أدب قومى. ولا يتسع المقام لذكر التفاصيل الخاصة باصطناع چيمز ماكفيرسون لشعر أوسيان، أو اصطناع أية نصوص أخرى زعم أنه "ترجمها عن اللغة الغيلية أو اللغة الأيرلندية" كما يقول العنوان الكامل لكتابه **شذرات من الشعر القديم** المنشور عام ١٧٦٠، فالحقيقة البارزة من زاوية حجتنا تقول إنه إذا أرادت أمة أن تصبح أمة حقًا فى أواخر القرن الثامن عشر، وخصوصًا فى القرن التاسع عشر فى أوروبا، فإنها كانت تحتاج إلى أدب قومى عريق بحيث تمتد جذوره حتى تصل إلى "ضباب الزمان" – أو ما يشبه هذه الاستعارة – خصوصًا إذا كانت تلك الأمة لا تستطيع أن تصبح أمة بالمعنى السياسى، أو على الأقل بالصورة التى تريدها.

ولما كان على الأدب القومى أن يضرب بجذوره حتى يصل إلى ضباب الزمان، ولما كان هذا الضباب قد أنتج النوع الأدبى للملحمة، فى أقدم الآداب القومية المعروفة آنئذ، وهما اليونانى والسنسكريتى، كان على الآداب القومية غير المعترف بها حتى تلك اللحظة وتريد الانضمام إلى "زمالة" الأدب العالمى، أن تنشئ ملاحم خاصة بها حتى تدعم قضية "انضمامها". وكان ذلك على وجه الدقة ما فعله ماكفيرسون من أجل اسكتلندا بعد نجاح "أوسيان": إذ إنه وعد الجمعية الاسكتلندية بملحمة، ثم قدم ملحمتين لا ملحمة واحدة: وصدرت الأولى وعنوانها **فينجال: ملحمة شعرية قديمة، فى ستة كتب** عام ١٧٦٢. وأصدر الثانية بعدها بسرعة، وهى **تيمورا** التى نشرت بعد الأولى بعام واحد.

وكان ذلك أيضًا ما انطلق "المؤرخ الفنلندى هنريك جابرييل پورثان وتلاميذه" يعملون من أجل إنجازه للغة الفنلندية. وفى المقدمة التى كتبها فرايبرج (١٩٨٨) لترجمته لملحمة **كاليڤالا** نجد أنه يبالغ فى تصوير المسألة بقوله "إن أبناء فنلندا استطاعوا من خلال **كاليڤالا** إنشاد ما يثبت وجودهم". ولكنهم لم يُنشدوا ما يثبت وجودهم، بل إن وجودهم كان نتيجة إنشاد واعٍ تمامًا نتيجة للمشروع الذى وضعه پورثان، وتبناه فون بيكر، ونفذه لونروت. واستخدام فرايبرج لكلمة "الوجود" المشار إليها تدل على "العملية" التى أحاول تحليلها هنا. فلا يمكن أن يعنى "بالوجود" إلا "الوجود داخل السياق الشامل للأدب العالمى" أو شيئًا من هذا القبيل، ما دام أبناء فنلندا، كما هو مفترض، واعين بوجودهم. لقد نشأ مشروع پورثان/ فوق بيكر/ لونروت لأن أبناء فنلندا لم يعودوا قانعين بالوجود "لأنفسهم" بل كانوا يريدون اعتراف العالم الخارجى بهم، عالم الأمم الأخرى، وعالم الأدب العالمى.

وفرايبرج على حق فى قوله إن مشروع العثور على ملحمة فنلندية قومية، أو مشروع بنائها كان دليلاً على "المدى الذى وصل إليه تشكيل الحركة القومية فى ظل القوة الدافعة للتغيرات الجغرافية السياسية، وهى التغييرات التى كانت تتطلب استجابة ثقافية لسد الفجوة، لا العكس". وعلى الرغم من أن مقولته تقصد فنلندا، فإنها تنطبق أيضًا على أمم أخرى. وهى فى الواقع من العناصر الأساسية للشبكة الفكرية (لا النصية) للرومانسية، وهى التى كانت مصدر إلهام للروح القومية فى شتى أرجاء أوروبا، و"استحضرت" رؤيا تبرز فيها جميع الأمم، صغيرها وكبيرها، وقد شغلت مواقعها فى "سيمفونية" الأمم. لقد فقد أبناء اسكتلندا استقلال أمتهم عندما قام ماكفيرسون (وعلينا أن نذكر أنه نشر ترجمته الخاصة للإلياذة فى ١٧٧٣) ببناء ملاحمهم من أجلهم، ولم يكن أبناء فنلندا قد استطاعوا بعد أن يصبحوا أمة مستقلة حين قام لونروت بالعمل نفسه، فى المناخ الذى ترسخت فيه جذور فكرة "الدولة -

الأمة" الفنلندية فى هلسنكى وفى سانت بيترسبيرج، وحين أدرك النــاس مغزاهــا (برانش، ١٩٨٥، ص ٢٩). وفى كلا الحالين كان الأشخاص الذين بنــوا الملاحــم حقًا "لا تشغلهم الأمانة للمصادر بقدر ما يشغلهم إثبات صحة وجود ثقافــة قوميــة" (بوزلى، ١٩٨٩، ص ١٦)، ولكن التشابه بين الحالين ينتهــى هنــا، وحاشــاى أن أزعم أن لونروت كانت لديه أدنى رغبة فى معالجة المادة التى جمعها فى رحلاتــه فى طول فنلندا وعرضها بالأسلوب نفسه الذى عالج به ماكفيرسون المــادة التــى وجدها، أو تظاهر بأنه وجدها، فى ربوع اسكتلندا.

ولا بد من الإشارة إلى مسألتين قبل أن نُعلِّقَ على مشروع لونروت بمزيــد من التفصيل، الأولى أن اللغة كانت تلعب دورًا أشد غموضًا فى بناء وإعادة بنــاء الملاحم التى تستعملها الأمم ذوات اللغات غير المنطوقة على نطاق واســع، مــن دورها فى إعادة بناء الملاحم للأمم التى كانت لغاتها ولا تزال منطوقة على نطاق واسع. فمثلاً كان أوائل علماء فقه اللغة الألمان الــذين حققــوا ونــشروا ملحمــة **نيبلونجنليد** [التى كتبت عام ١٢٠٠] قد تمكنوا من ذلك باللغة الألمانية، كمــا هــو واضح، ولكن الباحثين الفنلنديين الذين أرادوا بناء (أو إعادة بناء) ملحمــة فنلنديــة قومية لم يكونوا قادرين على مناقشة مشروعهم باللغة التى كانوا يعتزمون إحيــاء مجدها الذى ضاع من زمن بعيد، "فباستثناء فون بيكــر، أســتاذ لــونروت، كــان القوميون الأوائل مضطرين بالضرورة إلى استخدام اللغة السويدية، إذ كانت اللغــة الأدبية الوحيدة التى يعرفونها" (فرايبرج، ١٩٨٨، ص ١٣) وعلى غرار ذلك كانت جمعية الأدب الفنلندى، التى أنشئت عام ١٨٣١، "مضطرة لكتابة محاضرها باللغــة السويدية على مدى عقود طويلة؛ لأنه لم يكن من بين أعضائها من يجيــد معرفــة اللغة الفنلندية إلى الحد اللازم" (يانيك، ١٩٩١، ص ٥٨). وهكذا فإن اللغة فى هذه الحالة، كما كان حالها فى الكثير من الأمم الأوروبية الصغرى – وأول من يخطــر لنا هم التشيكيون والفلمنك – لم تلعب الدور الذى أصبحنا مهيئين لتصوره نتيجــة

النزعة الرومانسية لكتابة التاريخ، وهي من "التشكيلات" المفترضة وحسب. لك أن تضع خططًا لإحياء الأدب الفنلندي أو التشيكي أو الفلمنكي، ولكنك تضع هذه الخطط باللغات السويدية والألمانية والفرنسية. أي لك، بعبارة أخرى، أن تبذل قصارى جهدك لاستحضار "روح" لغة ما، ولكنك قطعًا لم تكن "تأثرت" بها عندما بدأت جهدك اللغوي لتوفير جسد لتلك "الروح".

والمسألة الثانية أن جمهور القراء الفعلي للملحمة القومية، داخل الأولى، لا يكاد يكتسب أية أهمية. والتعليق الحصيف على ملحمة **كاليفالا** الذي كتبه جون هـ. ووربنين في **موسوعة كوليار** يلخص الموقف على النحو التالي: "إذا كان المثقفون بعد عام ١٨٣٥ قد هللوا لملحمة **كاليفالا** باعتبارها أثرًا باهرًا من آثار التراث الثقافي ومنجزات أبناء فنلندا في الماضي السحيق، فإن الملحمة لم تصبح قط كتابًا شعبيًا أو كنزًا شعبيًا. (فلقد ظلت الطبعة الأولى التي لم تزد على خمسمائة نسخة كافية عشر سنوات)" (٧٠٤ أ/ب). ولكنه لم يكن من المطلوب أن تصبح فعلاً "كتابًا شعبيًا". كان يكفي الإعلان عن كونها كذلك. وما دام الركن المطلوب في الشبكة التي تنظم الانتماء إلى "سيمفونية" الأمم قد ملئ فيمكن السماح بدخول اللغة الفنلندية والفنلنديين إلى دوائرها المسحورة، في حين أن ملحمة **كاليفالا** يمكن استخدامها بمجرد نشرها للاستهلاك المحلي، وهذا ما حدث فعلاً، إذ كان "يستشهد بها دعمًا لقضية السلم، والضريبة الواحدة، والاشتراكية، ونشر مذهب الحكمة الإلهية، وغيره من المذاهب" (ووربنين ص ٧٠٤ ب).

وفي عام ١٨٣٥ كتب إلياس لونروت تصديرًا لأول طبعة من عمله، وهي التي أصبحت تعرف منذ ذلك الحين باسم **كاليفالا القديمة**، بعد أن بنى هذه الملحمة استنادًا إلى الشعر الشفاهي الذي جمعه من شتى أرجاء فنلندا، ولكن بصفة رئيسية من كاريليا. ويقول لونروت في هذا التصدير إنه تولى مهمة بناء ملحمة **كاليفالا** لأنه كان يتساءل "إن كان من الممكن العثور على أناشيد تتغنى بأسلافنا

ڤينامونين، وإلمارينين، وليمنكانين، وغيرهم من أجدادنا المرموقين، حتى يتسنى لنا الحصول على قصص أوفى عـن هـؤلاء، أيـضا، مثلمـا حـصل اليونـانيون والأيسلنديون وغيرهم على أناشيد عن أسلافهم" (مترجمة فـي مـاجون، ١٩٦٣، ص ٣٦٦). النموذج واضح، ولم يكن قطعًا من وضع لونروت وحده. والواقـع أن كارل أكسلى جوتلوند كان قد كتب فى عام ١٨١٧ يقول "إذا رغب المرء فى جمع الأناشيد التقليدية القديمة وأن يصنع من هذه وحدة منتظمة متكاملة، فربما خرجـت منها ملحمة، أو مسرحية، أو سوى ذلك، وبحيث ينشأ مـن هـذا هـوميروس أو أوسيان جديد، أو ربما وُجِدَتْ لدينا ملحمة **نيبلونجنليد**" (مترجمـة فـي مـاجون، ١٩٦٣، ص ٣٥٠). وقد قرر لونروت أن يفعل ذلك على وجه الدقة. فعندما جمـع "الأناشيد التقليدية القديمة" وصاغها فى عمل واحد متكامل، كان يفعل ذلك ومثـال الملحمة لا يبرح ذهنه. ويقول برانش "إنه كان يلقى التشجيع على عمله هـذا مـن النظريات المعاصرة حول جمع مادة الملاحـم فـي الأدب اليونـانى الكلاسـيكى، إذ تقول هذه النظريات إن "هوميروس" لم يكن مبدعًا بقدر ما كان جامعًا ومنظمًـا للأساطير والحكايات الشعبية" (ص ٣٠).

وعلى الرغم من وضوح النموذج فقد كانت مسألة صوغ المادة حتى تلائمه أقل وضوحًا، وقد بذل لونروت قصارى جهده، وليس بأهون ذلـك شـأنًا تجريـد الشعر الشعبى الذى جمعه من جميع العناصر التى قد تناقض، فيما يبدو، زعمه بأن الملحمة التى يبنيها ذات جذور فى ضباب الأزمان السحيقة: "فالإشارات الكثيرة فى المادة الأصلية إلى معالم مسيحية محذوفة بوضوح من ملحمة لونروت، وإذا وجدت كان ذلك يرجع إلى أن لونروت لم يدرك أنها مسيحية الطابع" (برانش ١٩٨٥ ص ٣٢). وكانت هذه الإشارات قد أدخلها فى المادة الأصلية التـى جمعهـا لـونروت بعض المبشرين والكهان المسيحيين، الذين لم يترددوا "اعتبارًا من القـرن الثـانى عشر فى استعارة شكل شعر **كاليـڤـالا** ومـضمونه لتوصـيل مـذهبهم الجديـد"

(برانش ١٩٨٥، ص ٢٥)، إذ كانوا يستخدمون فى الواقع ذلك الشعر باعتباره نموذجًا لهم، ويستخدمون الشبكة اللغوية/ الأدبية لتسلل عناصر فكرية جديدة.

ونشهد أشد محاولات لونروت تركيزا ووعيا بتقديم مثال للملاحم الكلاسيكية/ الجرمانية الشمالية فى ما يسمى "دورة كوليرڤو"، الواردة فى الأناشيد ٣١-٣٦ من الطبعة الثانية لملحمة **كاليڤالا** عام ١٨٤٩. ويوجه كيربى أنظار قرائه إليها بصفة خاصة، فى تصديره لترجمته، واصفًا إياها بأنها "مأساة رهيبة، قورنت بمأساة أوديب" (ص ١٣). وتأكيدًا لمقولته ودعمها دعمًا أكبر، يشير إلى المثيل الوحيد باللغة الإنجليزية لملحمة **كاليڤالا**، قائلا إن كوليرڤو "تعتبر فى أحد جوانبها النموذج الأولى لقصيدة "كواسيند" التى كتبها لونجفيلو" (ص ١٣). وفى عام ١٩٨٥، لا قبل ذلك، تخلى برانش أخيرًا عن التشبيه المذكور فى مقدمته لأحدث طبعة جديدة لترجمة كيربى التى نجحت نجاحًا ساحقًا، إذ يشير إلى أن "دورة **كوليرڤو** (الأناشيد ٣١-٣٦) التى كان لها تأثير كبير فى فنون وموسيقى آخر القرن التاسع عشر فى فنلندا، ليس لها نظير فى التراث الأصيل" (ص٣١). ويضيف قائلاً إن لونروت نفسه هو الذى قام فى عام ١٨٤٩ "بتحويل **كوليرڤو** إلى بطل شبيه بأوديب وهاملت" (ص ٣١) والأرجح أن يكون ذلك لأنه كان يرى أن أمثال هؤلاء الأبطال يمكن أن يشغلوا مواقع مناسبة فى ملحمة جديرة بهذا العنوان. وهكذا نرى أن قوة القياس تتضح فى كون تأثير ثيمة **كوليرڤو** تأثيرًا أصليًا، ويمكن رصده فى "فنون وموسيقى آخر القرن التاسع عشر فى فنلندا"، بل أصبح يشكل فعلاً جانبًا منها، بغض النظر عن وجود تلك الثيمة فى المادة الأصلية أو عدم وجودها.

وقد وصلنا الآن إلى بيت القصيد فى هذه الحجة، فعلى الرغم من أن لونروت بذل قصارى جهده، فإن ملحمة **كاليڤالا**، كما يقول ماجون "لا تشبه على الإطلاق" (ص ١٣) السمات المرتبطة بالملاحم الكلاسيكية، أو حتى القصص

البطولية للشعوب الـچـرمانية الشمالية، إذا كان للمرء أن يتوقع أن تظهر فى تلك الأعمال ما يشبه "الحبكة الموحدة إلى حد ما، أو الحبكة التى تتصل حلقاتها، وأن يكون أبطالها مقاتلين أغنياء أريستوقراطيين، ينجزون فعالاً تنم على شجاعتهم، ويظهرون مستوى رفيعًا من سعة الحيلة والقدرة على المبادرة، وذلك فى أحيان كثيرة أيضًا على نطاق واسع" (ص ١٣). وإذن فإن لونروت لم ينجح فى وضع ملحمة قياسًا على الملاحم الكلاسيكية/ الـچـرمانية الشمالية، وإن لم يكن لذلك، فى نهاية المطاف، أهمية للعالم الخارجى. إذ إنه لما كان لونروت قد أراد لعمله أن يسمى "ملحمة"، كان للعالم الخارجى، الذى خضع لونروت لشبكتيه التوأم، أن يشكره، على الأقل لنحو خمسين سنة، وهى المدة الباقية من عمر الشبكتين التوأم اللتين كانتا سائدتين عندما بدأ العمل فى ملحمة **كاليـڤـالا**، وأن يتجاهل أن وصف **كاليـڤـالا** بالملحمية "قد أضر إلى حد ما بالعمل، إذ أثار عند القراء توقعات من المستبعد تحقيقها" (ماجون، ١٩٦٣، ص ١٣). وباستثناء أصوات قلة من المنشقين، يصف ما يلى المراحل التى تحولت بها **كاليـڤـالا**، فى أول ترجمتين إنجليزيتين لها، وخصوصًا الأولى منهما، إلى مثيل واضح للملاحم الكلاسيكية/ الـچـرمانية الشمالية، بل أشد وضوحًا مما حققه نص لونروت الأصلى يومًا ما. وأنا أزعم أن تحقيق هذا التماثل يثبت الأهمية الغلاّبة لا للنظام النوعى السائد فى الأدب العالمى، منذ زمن لونروت وحتى بدايات الحداثية فحسب، بل يثبت أيضًا الأهمية الغلابة للتشكيلات التحليلية، والنظم النصية، والشبكات، وما إلى ذلك، فى ذواتها، فليست الكلمات المستخدمة فى الإشارة إلى الواقع مهمة، بل إن الواقع نفسه هو الذى يكتسى أقصى أهمية، ما دام يظهر، بأوضح صورة ممكنة قوة القياس، فى الاتجاهين جميعًا. ولما كان المفهوم السائد "للأدب العالمى" فى زمنه يقضى بأن تبدأ جميع الآداب القومية بالملاحم، فقد فعل لونروت ما فى وسعه لتحقيق ذلك داخل سياق اللغة الفنلندية والثقافة الفنلندية، بخلق مثيل مقبول. وعلى العكس من ذلك، فإذا ظُنّ أن ذلك المثيل ناقص، فإن المفهوم السائد "للأدب العالمى" يمكن أن

يزيد أوجه شبيه بما ينقصه. وغني عن البيان أن قوة النظام النصي قد استفادت واستعانت في ذلك بالواقع الذي يقول إن معرفة اللغة الفنلندية كانت ولا تزال غير منتشرة خارج فنلندا. وهكذا فإن الترجمة الإنجليزية لملحمة **كاليـڤـالا** كانت تقوم بوظيفة الأصل قطعًا عند قرائها من الناطقين بالإنجليزية. ومن المحال في أية لحظة، ومهما اشتط بنا الخيال أن نقول إن اللغة الفنلندية كانت "حاضرة في الخلفية" بالنسبة لقراء النص الإنجليزي لملحمة **كاليـڤـالا**، مثل حال اللغتين اللاتينية واليونانية، على الأقل حتى عام ١٩٢٠، بالنسبة لقراء **الإنيادة** الإنجليزية، أو **الإلياذة** الإنجليزية، أو **الأوديسية** الإنجليزية.

وقبل أن أشرع في تحليل عملية القياس المذكورة بمزيد من التفصيل، أرى من الإنصاف أن أعترف بوجود صوتين منشقين على الأقل، ووجودهما نفسه ذو أهمية قصوى، فإنني لا أريد إطلاقًا أن يفهم من كلامي أن تأثير الشبكات تأثير شامل غلاب محتوم. إنه تأثير قوي، ولكن مقاومته ممكنة. فهذه الشبكات تتغير فعلاً على مر الزمن، وهذه الحقيقة أفضل برهان على ذلك. وليست العملية كلها عملية آلية، وينبغي ألا يظن أحد أنها كذلك. ولأضرب مثالاً تافهًا من هذا النص نفسه. إذ إنني أستخدم في الدلالة على "المثيل" الكلمة الإنجليزية **(analogue)** بانتظام، على الرغم من وجود كلمة أخرى في اللغة الإنجليزية بالمعنى نفسه أي **(analogon)** وهي أقرب في الشكل والجرس إلى الأصل اليوناني، وعلى الرغم من أنني سأبدو أشد "تبحرًا" في العلم إذا استخدمت الأخيرة بدلاً من الأولى، فإنني أستخدم الأولى على وجه الدقة للدلالة على أنني لا أريد أن يظن أنني أنتمي لمدرسة معينة لا أكاد أضمر لها أي تعاطف.

إن طبعة ١٩١٠ من دائرة المعارف البريطانية ترصد **الفرق بين ملحمة كاليـڤـالا** والملاحم الكلاسيكية/ الجرمانية الشمالية، قائلة: "**بينما تشغل إراقة** الدماء موقعا بارزا في ملاحم العالم القديمة الأخرى، نجد أن **ملحمة كاليـڤـالا**

تتسم برقة حقيقية، وبالطابع الغنائى بل والمنزلى، وتصور تصويرًا مطولاً مواقف ذات جمال أخاذ وعواطف رومانسية" (المجلد ١٥، ص ٦٤٠ ب). وعلى غرار ذلك امتدح ماكس مولر ملحمة **كاليفالا** "لتساويها مع **الإلياذة** فى الطول والاكتمال"، ثم استدرك قائلاً - إذ كان صوت انشقاق وحيد - "لا بل إنها لا تقل جمالاً عنها، إذا نسينا مؤقتًا كل ما تعلمنا فى صبانا أن نصفه بالجمال. فليس الفنلندى يونانيًا" (مقتطف فى كروفورد، ١٨٨٨، ص ٣٩).

وأما الشخص الذى كان له أكبر تأثير فى "استقبال" ملحمة **كاليفالا** فى إطار القياس فكان أول مترجم لها إلى اللغة الإنجليزية، چون مارتن كروفورد، ولم يكن يعرف اللغة الفنلندية بل بنى ترجمته على الترجمة الألمانية التى نشرها أنطون شيفنر عام ١٨٥٢، ولاتزال حتى اليوم إحدى الترجمتين الألمانيتين اللتين تستندان فعلاً إلى النص الفنلندى، وقد تعرضت هذه الترجمة لإعادة الكتابة والتعديل عدة مرات، على أيدى أشخاص ممن زعموا ترجمة ملحمة **كاليفالا** إلى اللغة الألمانية، وكان من أبرزهم مارتن بوپر. ومن بالغ الأهمية أن نذكر هنا، دون لبس أو غموض، أن كروفورد لم يسع عامدًا إلى إحداث ما أحدثه من تأثير فى إطار القياس، وعلى الأقل ليس إلى نفس الحد الذى يميز بناء لونروت الواعى لملحمة **كاليفالا**. ولكن استيعاب كروفورد للشبكتين التوءم السائدتين فى عصره كان على وجه الدقة السبب فيما فعله، وكان يرى أن ما فعله أمر بديهى، ويعتقد أن ما فعله يعود بأكبر فائدة على الأصل الذى يترجمه.

ويقوم كروفورد فى مقدمته الطويلة بتهيئة القارئ [لتقبل نظرته] إذ يقرر بألفاظ لا تحتمل التأويل أن **كاليفالا** ملحمة، وأنها بذلك "تمثل طابع الملحمة القومية تمثيلاً صادقًا" فهى "لا تقتصر على تمثيل شعر الأمة بل تمثل الحكمة والخبرات المتراكمة لهذه الأمة" (ص ٤٣). وهو ما يتطلب إذن تعريف القارئ بالمزيد عن تلك الأمة. وليس من قبيل المصادفة أن يرمى وصف كروفورد

للفنلنديين فى عصره، فيما يبدو، إلى رسم صورة الحياة فى العصور الساذجة "البطولية" لأسلافهم. فيقول للقارئ "إن الوداعة تكسو الجميع" (ص ٦) وإنهم ذوو "قلوب هانئة" (ص ٦) إلى جانب كونهم "شعبًا يتميز بالنظافة، مغرمًا باستعمال حمامات البخار" (ص ٦). وأخيرًا يقول إن الفنلندى (الأصيل) "ليس بخيلا، ولكن إقامة الصلة معه ليست بالغة اليسر، كما إنه لا يحب الأساليب الجديدة" (ص ٦). وليس من المدهش بالنسبة للباحث كيربى، الذى يشارك كروفورد إيمانه باستراتيچية القياس، أن يشعر أنه مدعو أيضًا إلى وصف الفنلنديين بأنهم "شعب يتسم بالتقوى، والجد والاجتهاد، والالتزام بالقانون، كما أن الطبقات الراقية تنعم بالتعليم العالى" (ص ٧).

وجوهر استراتيچية القياس عند كروفورد أن يقيم معادلات منتظمة بين ما وجده فى **كاليڤالا** وبين نظائره فى الأساطير اليونانية والأدب اليونانى الكلاسيكى. وأشمل مقولة له فى هذا الصدد إن "الأرباب الفنلندية، مثل الأرباب القديمة فى إيطاليا واليونان، تقدم عمومًا فى ثنائيات، وجميع الأرباب متزوجون على الأرجح" (ص ١١). ويقول، بمزيد من التخصيص، إن الرب أوكو الفنلندى "يشبه الرب أطلس فى أساطير اليونان" وكذلك "تجد الاسمين "مامإماى" (الأرض الأم) و"مان إيمو" (أم الأرض) يطلقان على الصورة الفنلندية للربة ديميتر [اليونانية]" (كروفورد ١٨٨٨، ص ٢٠). وليس من المدهش إذن أن أرواح الموتى الفنلنديين عليها أن تعبر "نهر ستيكس الفنلندى" (كروفورد، ١٨٨٨، ص ٢٦) حيث تتولى "كبرى بنات تونى" (غير المسماة) الإبحار بالأرواح عبر النهر "مثل خارون، ابن إيربوس ونوكس، فى الأساطير اليونانية" (كروفورد، ١٨٨٨، ص ٢٧). وأما أخص إشارة عند كروفورد، وأشد إشاراته إثارة للخلاف حول المعادلة المفترضة، فتتعلق بشىء غامض يدعى "سامپو"، وهو الذى لا يوصف بالتفصيل قط، ولايرد له تعريف فى أى مكان فى **كاليڤالا**، وإن كان المعتقد أنه

شيء يشبه العمود الذي يحمل قبة السماء نفسها "مع الفراء الذهبي لحملة الأرجونوتيكا" (كروفورد، ١٨٨٨، ص ٤١). ومما له دلالته في هذا الصدد أن طبعة ١٩٧٢ من دائرة المعارف البريطانية لم تعد تبالغ مبالغة كروفورد، وإن كانت لا تزال تسير في الاتجاه نفسه فتخبر القراء أن " سامپو يمكن اعتباره رمزًا للتقدم المادي والروحي للإنسان" (المجلد ١٣، ص ١٩١ ب). ولا يقتصر كروفورد على إقامة التعادل فيما بين الشخصيات وفيما بين الأشياء، بل إنه يتناول أيضًا نقاطًا خاصة بالبناء، فيقول "وكثيرًا أيضًا ما يقدم إلينا ما لا نتوقعه بأسلوب الدراما اليونانية، وذلك من خلال طفل صغير أو رجل هرم" (ص ٤٢). وقد استمر الباحثون يشهدون بنجاح استراتيچية كروفورد حتى عام ١٩٥٣، وهو العام الذي ظهرت فيه **موسوعة كاسيل للأدب**، وهي التي تقول إن **كاليڤالا** "تتكون من السعي في طلب **سامپو** على غرار ملحمة الأوديسية، أي الطاحونة السحرية، والحرب التي تشبه الحرب التي تصورها **الإلياذة**، بين **كاليڤالا** (فنلندا) وپوهيولا (لاپلاند، وتعني حرفيًا أرض الشمال)" (ص ٣١٧ أ).

وما دامت **كاليڤالا** ملحمة، فلابد أن يكون لها معادل هوميروسي، ويسعد كيربي أن يؤدي المطلوب بالعبارة التالية: "سوي يتضح أن لونروت قد ألف **كاليڤالا** من المواويل الغربية (البالادات) القديمة، وهو ما يشبه إلى حد كبير ما يقال من أن أشعار هوميروس، أو على الأقل **الإلياذة والأوديسية** قد أُلفتا في نسيج واحد بناء على أمر پيزايستراتوس" (ص ٨). ويصف كروفورد "الباحث" لونروت بالمزيد من التفاصيل، ولا عجب في أن هذه التفاصيل تلائم الدور المنوط به، فيقول إنه كان "يجلس بجوار المدفأة مع كبار السن، ويضرب المجداف في الماء في القوارب التي يركبها مع صيادي الأسماك في البحيرات، ويسير مع الرعاة خلف قطعانهم" (ص ٣٦) فكاد يكون والدًا لأبناء شعبه، وإن كان قطعًا باحثًا "أشرب حبه قلوب البسطاء حتى أعانوه طائعين في جمع هذه الأناشيد" (كروفورد،

١٨٨٨، ص ٣٦-٣٧)، ولو كنا نعرف من مصادر أخرى أن لونروت كان يحرص على تقديم ما يكفى من الخمور "للبسطاء" لحث ذاكرتهم. ولا عجب أيضًا أن الملحمة القومية قد أحالت من وضعها إلى شخصية قومية، وقطعًا داخل فنلندا. والموسوعة الأدبية الفنلندية **إيسو تيتو ساناكيريا** تصف لونروت فى طبعتها عام ١٩٣٥ على النحو التالى "من الناحية الإنسانية يعتبر لونروت رمزًا للفنلندى الحق، وحتى لو حاولنا فلن نجد فيه أية خصال بغيضة، إذ كان يتميز بالخصائص التالية: الجهد الذى لا يكل ولا يمل، والقدرة على التركيز، والحزم الهادئ، وروح الفكاهة الحنون فى جميع الظروف، والتعقل والتسامح، وانعدام الادعاء تمامًا، والتواضع المسيحى الحق" (مترجمة فى ماجون، ١٩٦٣، ص ٣٤٨).

وأما على مستوى الترجمة الفعلية، فكون **كاليفالا** ملحمة قطعًا، ولها بحرها الشعرى الخاص، له عواقبه. فإن كروفورد (١٨٨٨) يرسم مرة أخرى صورة الفنلنديين فى عصره (وإن لم يعرفهم خير المعرفة) بحيث يظهرون فى الملحمة وقد اكتنفهم ضباب الزمان، وهى صورة مثالية، إذ يقول "إن الكلام الطبيعى لهذا الشعب هو الشعر. فالشبان والعذارى، وكبار السن والسيدات، يستخدمون النظم دون وعى فى تبادل أفكارهم. وطبيعة لغتهم تساعدهم على هذا، خصوصًا لأن ألفاظهم توحى بشدة ببحر التروكى [المتقارب العربى]" (ص ٤٥). وغنى عن البيان أنه لا بد من محاكاة هذا البحر فى الترجمة؛ لأنه عنصر من عناصر التراث الملحمى المقدس، حتى ولو أدت هذه المحاكاة إلى بروز بعض المشكلات العملية ولننظر إلى تقدير كيربى للموقف الذى يتسم بواقعية أكبر، إذ يقول "إن المقطع الأول من كل كلمة منبور، وهو ما يجعل من العسير إخضاع كلمات مثل **كاليفالا** للبحر الشعرى. لكننى حاولت أن أبذل قصارى جهدى" (ص ٨)، حتى وإن لم تكن المشكلة مقصورة على "**كاليفالا**" وحدها. والواقع أن كيربى (١٩٠٧) واجه "صعوبة رئيسية وهى إدراج الأسماء الفنلندية فى بحر

شعرى إنجليزى بسيط من أجل الإبقاء على صحة نطقها" (ص ٩). ومع ذلك فهو يصر على أن نجاحه فاق نجاح "لونجفلو الذى تعتبر قصيدته "أنشودة هياواثا" مجرد محاكاة ضعيفة **لكاليـڤـالا**" (كيربى، ١٩٠٧، ص ٨).

ولم يختلف الحال إلا بعد تعديل النظام النصى، بعد الحرب العالمية الأولى، عندما دعا ماجون (١٩٦٣) إلى عدم محاكاة البحر الشعرى للأصل، قائلاً إن هذه "الرتابة الإيقاعية يؤسف لها، وطابع هذا البحر يمثل قيوذا نأسف لها أسفًا أكبر، إذ لا تكاد تسمح للمترجم بأى قدر من الحرية فى الترجمة اللازمة أو الكاملة للكثير من الأشعار فى النص الأصلى" (ص ١٦). وبوزلى (١٩٨٩) أيضًا لا يلتزم بالبحر الشعرى الأصلى، مستندًا إلى التاريخ (وهو ما يعتبر إعلاءً لسلطة نظام نصىٍّ على سلطة نظام آخر) فى عمله، قائلاً "إن الترجمة الحالية تختلف عن منهج كثير من مترجمى الملحمة إلى لغات كثيرة فى استخدام بحر شعرى آخر بدلاً من البحر الأصلى... فلقد كان هذا، على أية حال، المنهج المعتاد فى الإنجليزية منذ ترجمة جاڤن دجلاس **للإنيادة**" (بوزلى، ١٩٨٩، ص ٤٦). ووفقًا لذلك يتبع بوزلى البحر الشعرى الخاص به، "مثل أى بحر ينشأ وفقًا لمقتضيات الترجمة، ولا يختلف ذلك عن النظم المرسل نفسه الذى اخترعه سرى لترجمة شعر ڤيرچيل" (بوزلى، ١٩٨٩، ص١). وفرايبرج (١٩٨٨) يقل تجديده عن بوزلى، "وإن لم يتردد... فى اللجوء إلى التغييرات العارضة فى النسق النظمى، حتى يتجنب أحيانًا الرتابة القاتلة فى ترجمة كروفورد أو كيربى" (سكولفيلد، ١٩٨٨، ص ٣٣).

ويتبقى فى النهاية أن ننظر فى بعض الأمثلة المأخوذة من الترجمات نفسها. وقد اقتصرت فى هذه على مختارات من النشيد ١٣، الذى وضعت له الترجمات المختلفة عناوين بالغة التفاوت. ففى ترجمة كروفورد يسمى هذا النشيد "خطب ود ليمنكاينين للمرة الثانية"، وذلك تمشيًا مع المفردات الراقية التى يستخدمها فى العمل كله، لزيادة دعم التماثل مع الملحمة، فإن لم يتحقق التماثل مع هوميروس، تحقق

مع الترجمات الـڤـكتورية له. ويسميه كيربى "أَيْل هيسى"، مُراهنًا على أن اسم الشخص الغريب سوف يحدث تأثيرًا مشابهًا لتأثير الملحمة. وماجون يسميه "القصيدة ١٣" بأسلوب مبتذل إلى حد ما، وبوزلى يسميه "أيل الشيطان" وفرايبرج يسميه "طراد الأيل"، تمشيًا مع استراتيچيته الخاصة، وهى التى يميزها بالتضاد مع أسلافه الأقدمين قائلاً "إن الترجمات الإنجليزية السابقة قد أخفت كثيرًا من مواطن سحر القصيدة، بما فى ذلك مفاتنها البسيطة والفكرية، إذ لم يكن المترجمون يشعرون دائمًا بالألفة والارتياح إلى النص، وربما كانوا يتعاملون معه بجد يكاد يزيد عما فيه من جد" سكولفيلد، ١٩٨٨، ص ٣٨). وأرجو أن أكون قد أوضحت أن الأقرب إلى الحق أن نقول إن بعض المترجمين مثل كروفورد، ومثل كيربى- بدرجة أقل- لم يكن أمامهم سوى أن يأخذوا القصيدة مأخذ الجد التام بمجرد مرورهم خلال الشبكة النصية الخاصة بعصرهم. فليس من المفترض أن تكون الملحمة فكهة، ولا أن تكون بسيطة قطعًا. وإذا كان من شأن هاتين الخصيصتين أن تبرزا لسوء الحظ فى أصل تطلق عليه صفة الملحمة، مهما يكن الأمر، فلن تستطيعا قطعًا النفاذ إلى الترجمات. لكنه ما إن يتغير النظام النصى حتى يصبح فى إمكان بوزلى أن يكتب فى تصديره "إن فى **كاليڤالا** عناصر من الموضوع وجوًا عامًّا لا وجود له في الملحمة والرومانسات التى عهدتُها فى التراث الأوروبى منذ هوميروس وحتى القرن الثامن عشر" (ص ٧).

وسوف يزداد وضوح الاستراتيچيات المختلفة المتبعة فى هذه الترجمات عند مقارنة أحد هذه العناصر- ولتكن بعض سطور "بسيطة" فى الترجمات المختلفة- كما سيزداد وضوح مدى إملاء النظم النصية لهذه الاستراتيچيات. ففى النشيد ١٣ كله نرى البطل، واسمه ليمنكاينين، والذى يقول كروفورد إنه "هرم" (١٨٨٨، ص ١٧٥) وهو يطارد أيلاً حتى يقدمه مَهْرًا إلى امرأة يصفها كروفورد بأنها "مضيفة پوهيولا" (ص ١٧٥) فى مقابل الحصول على إحدى "عذاراها

الفاتنات" (ص ١٧٥) فى ترجمة كروفورد. وأما فى ترجمة كيربى فهن يـصبحن "بناتها البديعة" (ص ١٣٠) و"العذارى" (ص ٧٦) فى ترجمة مـاجون، و"الفتيـات" (ص ١٤٧) فى ترجمة بوزلى، و"البنات" (ص ١١٦) فى ترجمة فرايبرج. وعلـى غرار ذلك نجد أن ليمنكاينين يوصف بأنه "نشيط" عند كيربـى، و"متهـور" عنـد ماجون، و"فاسق" عند بوزلى، و"متمرد" عند فرايبرج، وذلك، لا شك، لأن معنـى الكلمة فى الأصل الفنلندى ليس واضحًا كل الوضوح، وكلمة "المضيفة" فى ترجمة كروفورد تصبح عند كيربى "عجوز بوهيولا"، وعنـد مـاجون "سـيدة المزرعـة الشمالية"، وعند بوزلى "حيزبون الأرض الشمالية" وعند فرايبرج "سيدة پـوهيولا".

وما دام ليمنكانيين سوف يطارد أيلاً فمن المنطقى أن يحتاج إلـى ارتـداء أحذية تصلح للسير فوق الثلج، وليست هذه من المعدات البطولية إذا شاء المرء أن يقارنها مثلاً بدرع أخيليس فى **الإلياذة**، ومع ذلك فإن كروفورد يبذل قصارى جهده فى وصف إعداد هذا الحذاء قائلاً "ثم قام بإحكام ربط أربطة الحذاء/ والخشب فيـه أملس مثل جلد الأفعى/ وحلقاته فى طراوة فراء الثعلب" (ص ١٧٩). ويغير كيربى "الأفعى" إلى "قضاعة" قائلاً "وهو يبطّن الهيكلين بجلد القضاعة/ والحلقـات بفـراء الثعلب الأحمر" (ص ١٣١). وكلا الوصفين يؤكد فن الصنعة الذى يبديه "ليليكـى"، صانع أحذية السير على الثلج، الذى يصبح بهذا معـادلاً فـى القطـب الـشمالى لشخصية هيفيستوس [رب النار والحدادة فى الأساطير اليونانية]، إن أخـذنا ورقـة من كتاب كروفورد، ولكن الأصل لا يأبه لفن الصنعة نفسه، ولكن للأجـر الـذى سوف يتقاضاه الصانع، فى مقابل جهده، وتلك حقيقة أخرى مـن حقـائق الواقـع الدنيوى التى يصعب إدماجها فى الملحمة. وينتفع ماجون بالترخيص الذى يتيحـه نظام نصىٌّ مختلف فيقول فى ترجمته "تكلفت قناة العمود جلـد قـضاعة/ وتكلـف القرص فراء ثعلب أحمر" (ص ٧٧) ويقول بوزلى "تكلف العمود قضاعة/ وقرص الثلج ثعلبًا بُنِّىَ اللون" (ص ١٤٩)، ويقول فرايبرج "قَدَّمَ جلد قضاعة ثمنًا للعمـود/ وثعلبًا أحمر ثمنًا للقرص" (ص ١١٦).

وتؤكد ألفاظ كروفورد الرفيعة وجودها حتى فى الأوصاف البسيطة. فهو يقول مثلاً إنه لا يرى "قطيعًا من غزلان الغابة" (ص ١٧٨) ويقول كيربى وفرايبرج إنه لا يرى "حيوانا واحدًا يجري على أربع" (ص ١٣٢/١١٧)، ولا يرى، عند ماجون، "أى كائن يجرى على أربعة قوائم" (ص ٧٧) وبوزلى لا يرى "[شيئًا] يجرى على أربعة حوافر" (ص ١٤٧).

وعلى غرار ذلك، فعندما يحذر ليليكى البطلَ ليمنكاينين أن فرص نجاحه ضئيلة، يكتب كروفورد نصًا زاخرًا بالمصير الملحمى، مع إلماح إلى الغريب والعجيب قائلاً "لن تجنى إلا الألم والعذاب/ فى مستنقعات وغابات هيسى" (ص ١٧٧). ويقول كيربى "لن يكافأ جهدك إلا/ بقطعة من الخشب العفن" (ص ١٣١) وهو تعبير أبسط إلى حد كبير ولكنه لا يوحى قطعًا بالمصير المدلهم مثل ترجمة كروفورد. ونص ماجون يواصل اقترابه من نص كيربى، إذ يقول "سوف تحصل على قطعة من الخشب العفن/ مع قدر كبير من التعاسة" (ص ٧٦). ويستمر اقتراب بوزلى من كليهما إذ يقول "ستحصل على نفاية من الخشب العفن/ مع قدر هائل من الأحزان" (ص ١٤٨). وأما فرايبرج فيأتى بصياغته الخاصة قائلاً: "لن تجنى شيئًا فى مقابل جهدك/ إلا قطعة خشب فاسدة مجوفة" (ص ١١٦)، ثم يضيف هامشًا يقول فيه "إن صانع الزحافات يقدم تحذيرًا منصفًا، فهو يعرف الحيل التى تستطيعها الشياطين، إذ تستطيع أن تخلق الوهم فى ذهن الصياد بأنه يشاهد أيلاً، ومن ثم يطارده ويقتله، ولكنه يكتشف وجود جذع شجرة متعفن فى مكان جسد الأيل" (ص ١١٦). وهذا الهامش يزيد من إيضاح حبكة القصة للقارئ الذى لا يعرف شيئًا عن الشياطين الفنلندية فى العصر البطولى والحيل التى تستطيع اللجوء إليها.

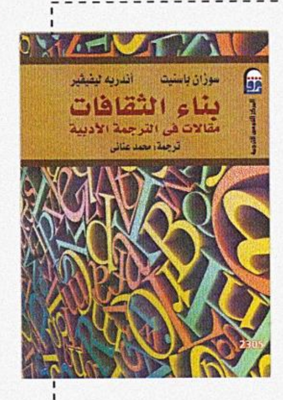
وفى أواخر النشيد ١٣ ينجح ليمنكاينين فى اقتناص حيوان يسميه كروفورد "أيلاً أمريكيًا بريًا ضخمًا" (ص ١٨٢) ويقول كيربى وماجون إنه "أيل الرنة"

(ص ١٣٥/٧٩) ويقول بوزلى وفرايبرج إنـــه "أيّــل" وحـــسب (ص ١٥٣/١١٩) وترجمة كروفورد تتفرد بقولها إنه "تكلم مرة أخرى بنبرات شـعرية [مــع الأيّــل الأمريكى]" (ص ١٨٢). وأما الترجمات الأخرى فتقول إنـــه تكلــم وحــسب مــع الحيوان، دون تدخل من جانب الكاتب. وبعد فوز ليمنكاينين بقنص الحيوان، ومــن ثم بالمَهْر المطلوب، يبدأ التفكير فيما عساه أن يحدث حين يقدم المهر إلى العجوز. فيجعله كروفورد يقول "أود أن ألبث قليلاً/ أود أن أستريح لحظة/ فى كوخ فتــاتى/ مع عذرائى الشابة الجميلة" (ص ١٨٢). وأما كيربى فيرفع من مستوى المفــردات الملحمية، أو بالأحرى يجعلها ذات جرس يذكرنا بترجمات **الإليــاذة والأوديــسية والإنيادة** فى العصر الــفــكتورى. فالسطران الأولان عنــده يقــولان "ألا ليتنــى أستطيع التمهل قليلاً/ والنوم برهة كى أستريح" (ص ١٣٥). وفى السطر الأخيــر عنده يقدم عنصرًا لا يوجد فى ترجمة كروفورد قائلاً "وهنا بجانب عذراء شــابة/ مع حمامة تفتحت أزهار جمالها" (ص ١٣٥). والحمامة تمثل بوضوح كيف حــول كيربى صورة طائر متواضع إلى طائر يليق بالملحمة، وهى تصبح فــى ترجمــة ماجون "فرخًا ينمو" (ص ٧٩) وفقًا لاستراتيــچــيته التى يعلنها والتى تقــول "إن استخدام لغة بسيطة مباشرة رصينة أمر لا بأس به فيما يبدو، بحيث تقتصر علــى الحد الأدنى من الكلمات المتقعرة أو اللغة الرفيعة، من دون استخدام اللغة الدارجة، وإن كان المصطلح اللغوى العامىُّ يبدو مناســبًا فــى الكثيــر مــن الحــوارات" (ص ١٦). وإذا كان يقصد "بالكلمات المتقعرة" و"اللغة الرفيعة" الهجوم على سـلفى ماجون المذكورين، فإن الإشارة إلى اللغة "الدارجــة" قــد تكــون موجهــة ضــد المترجمين اللذين جاءا بعده، وإن كان من الأرجح أن يقبل السطرين الأولين عنــد بوزلى، وهما "هذا هو المكان الذى يناسبنى/ إنه المكان الذى يليق بى أن أرقد فيه" (ص ١٥٣). ويحاول فرايبرج أن يلتزم باستعمال اللغة المباشرة، ولكن مع إضفاء رنة صوتية أو جرس يرمى إلى الإيحاء بجرس ألفاظ الأصل، أو على الأقل بتأثير هذا الجرس: "هذا فراش لين هنا يناسبنى/ وما أشد نعومة هذه الحــشية الــصالحة

للرقاد" (ص ١١٩). وأما "الفرخ" الذى ذكره فرايبرج فهو هنا "برعم بدأ يتفتح" (ص ١١٩) فى حين يأتى بوزلى بتعبير ربما كان ركيكا إلى حد ما وهو "إلى جوار عذراء شابة/ مع دجاجة فى طور النمو" (ص ١٥٣).

والواضح إلى حد ما أن كروفورد يسير بانتظام فى "درب الشموخ"، فى مقدمته وفى ترجمته، ويتبعه كيربى إلى حد بعيد نسبيًا فى ذلك، وإن كان يقول أيضا إن **كاليفالا** تتضمن فقرات وحكايات جميلة كثيرة، وليست أقل مستوى من مثيلاتها فى أدب المواويل الغربية فى البلدان التى تحظى بشهرة أكبر من فنلندا". (ص ١٤) وهو ما يوحى بأن **كاليفالا**، التى تعتبر بوضوح ملحمة، تعتبر أيضا- وعلى الأقل إلى حد ما – ملحمة تختلف بعض الاختلاف عن نموذج الملاحم الكلاسيكية/ الچرمانية الشمالية. ومن ثم فإنه لن يستخدم دائما "اللغة الرفيعة" التى تعتبر الطابع المميز لكروفورد، ولكنه سوف يستخدمها كلما حانت له الفرصة. والواضح أننا سنجد صعوبة فى العثور على "اللغة الرفيعة" والكلمات التى يسهل اعتبارها "متقعرة" فى ترجمات ماجون وبوزلى وفرايبرج.

وقد سبق لى أن أوضحت أن المترجمين لم يكن لديهم خيار يُذْكَرُ فى هذا الأمر، وأنهم كان عليهم أن يلتزموا بالنظام النصى السائد فى زمنهم إن كانوا يرغبون فى أن يقرأهم الناس ويسمعوهم (وقد التزموا فعلاً بذلك النظام). وليس من العسير مثلاً أن نتصور إحجام الناشرين عن نشر ترجمة بوزلى أو حتى ترجمة ماجون فى عام ١٨٨٨. فالذى كتباه وكتبه فرايبرج لم يكن، فى إطار الناشرين الذين نتخيلهم، يعتبر مؤهلاً وحسب للوصف بأنه "ملحمة" إذن، فإن العبرة فى هذه الترجمات وكثير من غيرها ليست بالمعرفة فى المقام الأول، ولا حتى بإجادة معرفة اللغات، بل بالخضوع للشبكات النصية والفكرية.



يعتبر مبحث دراسات الترجمة اليوم من أسرع مجالات البحث البينية نموًا فى العالم، ويجمع كتاب بناء الثقافات للمرة الأولى عمل اثنين من المترجمين/ الباحثين وهما سوزان باسنيت وأندريه ليفيڤير اللذان يعتبران المؤسسين لهذا المجال الرئيسى ألا وهو التوجه الثقافى فى دراسات الترجمة.

وتتميز هذه المجموعة من المقالات بأسلوبها السهل الخالى من مصطلح المهنة، الذى يتسم به عمل باسنيت وليفيڤير، ولذلك فهى ذات قيمة بالغة لكل مهتم بالترجمة والدراسات الثقافية المقارنة.

وتقول الحجة التى يسوقها المؤلفان إن دراسة الترجمة فى ذاتها دراسة للتفاعل الثقافى، وفى ذلك تكمن جاذبية الكتاب للباحثين في الدراسات الثقافية، ودارسى النظريات الأدبية، والأنثروپولوچيا والإثنوغرافيا، وعلم اللغة الاجتماعى، وفلاسفة اللغة، وكل المهتمين بالنظر فى عملية التكيف الاجتماعى المتعدد الثقافات.

تصميم الغلاف: عبدالحكيم صالح